

L'ŒIL DU TEXTE

**Texte et image
dans la littérature
de langue anglaise**

Liliane Louvel

**L'ŒIL DU
TEXTE**

**Texte et image
dans la littérature
de langue anglaise**

interlangues
littératures

interlangues littératures

La vision du mal chez les sœurs Brontë. Claire Bazin. 1995

L'expérience poétique de Eugenio Montale. Jean Gonin. 1997

As you like it. Essais critiques. Jean-Paul Débax, Yves Peyré (éd.). 1998

La mort de Stefan Zweig. Mort d'un homme moderne. John Kiser. 1998

Le cliché. Gilles Mathis (éd.). 1998

E.M. Forster : Odyssée d'une écriture. Catherine Lanone. 1998

Cette collection comprend également les volets :

interlangues linguistique et didactique

interlangues civilisations

Mise en page : Chéba Ferchichi / PUM Toulouse

Couverture : Dominique Rouaix pour le compte des PUM-Toulouse



Ce logo mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine des sciences humaines et sociales, le développement massif du photocopillage.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, du présent ouvrage est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 3, rue d'Hautefeuille, 75006 Paris).

ISBN : 2-85816-378-2

ISSN : 1264-0441

© Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Université de Toulouse-Le Mirail

5 allées Antonio Machado

31058 - Toulouse cedex 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon (art. 2 et suivants du Code pénal). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites (loi du 11 mars 1977).

Sommaire

Ouverture	13
Chapitre 1	
L'image	19
1. Image et épistémologie	19
2. La représentation	21
2.1. Le concept de représentation	21
2.2. La connaissance	25
2.3. L'image	29
Chapitre 2	
De quelques mythes fondateurs	37
1. La femme à la chevelure de serpents	40
2. La descente aux enfers : le corps d'Orphée.	47
3. L'inlassable contemplation	50
4. Le don de la vie	53
Chapitre 3	
La tradition poétique – Le dialogue infini	55
1. <i>ut pictura poesis, le paragone</i>	56
2. La fortune de l' <i>ut pictura poesis</i> : de quelques théories	62
3. Figures, figural, figuré, figuratif, figuration	71
3.1. <i>L'ekphrasis</i>	71
3.2. L'hypotypose	79

Chapitre 4**La description "picturale" – Pour une poétique de l'iconotexte**

1.	Statut spécifique de la description d'image	84
1.1.	Le modèle rhétorique.	84
1.2.	L'hétérogénéité et la "translation picturale".	87
2.	Définition de la description "picturale"	89
3.	Le descriptif et la description picturale	91
4.	Dispositifs spécifiques	96
4.1	Cadrages	97
4.2	Focalisation	107
4.3	Temps et aspects	111
4.4	Le lexique	114
5.	Substituts du tableau	120
	Lecture : Miroir et miniature, le double exemple de <i>Wide Sargasso Sea</i> et de <i>Jane Eyre</i>	131

Chapitre 5**Iconotextualité et transpicturalité : essai de typologie
Des différentes manières d'introduire l'image
dans le texte**

1.	"À la manière du peintre" : l'implicite et le subjectif – La mnémopicturalité ou l'interpicturalité allusive	141 144
2.	L'interpicturalité ou la citation explicite et la médiation du langage	147
2.1.	Le tableau "réel"	148
2.2.	Le tableau fictif	149
2.3.	Ni l'un ni l'autre, hybridation.	150
3.	L'archipicturalité :	151
4.	L'hypopicturalité :	155
5.	L'iconotexte : la co-présence	156
6.	Parapicturalité : l'image autour de l'œuvre	157

Chapitre 6**Pragmatique de l'image : fonctions de l'iconotexte****Où le lecteur retrouvera le dialogue infini**

de l'ut pictura poesis	163
1. La construction de la référence	165
2. L'image génératrice de récit	170
2.1. L'image-récit	170
2.2. La quête de l'image	171
3. Engendrement et gestation	173
4. L'image dans le texte, le "modèle maternel"	179
4.1. Valeur de révélation	179
4.1.1. L'annonce et le suspense	180
4.1.2. L'identité en jeu	181
4.1.3. Révélation et authentification : la photographie, "l'image-temps"	186
4.2. L'image, relais idéologique : la fonction didactique	189
4.3. Fonction éthique	192
5. Suite du modèle maternel, la métapicturalité	194
5.1. La fonction poétique	194
5.2.Et fin du modèle maternel : l'œil du texte	197
6. Transgression et synthèse : Suites séries, <i>Pictures at an Exhibition</i> de D. M. Thomas	201

Chapitre 7**Parcours-lectures****Huit propositions pour huit études 207****I. Le modèle paternel : l'impulsion et la forme 209**

I.1 "The Mezzotint" de Montague Rhodes James :	
La manière noire ou l'interposition	
(in(ter)vention) de la forme	211
Supplément au programme	212
Le <i>double entendre</i> du fantastique	217

	L'autre nom de la mort	220
	Pouvoirs de l'image	223
I.2	"The Drover's Wife", Murray Bail, "L'image en-tête".	231
	L'erreur comme principe organisateur	232
	Portrait d'une Eve australienne	236
	Représentation de l'absence, absence de représentation	238
	La subversion et la réécriture	243
I.3	Le postmodernisme est-il un nouveau maniérisme ? <i>post-mortem</i> pour un mort bien vivant	249
	Autoportrait : le narcissisme	254
	La main, la manière	256
	Et encore la Rivalité avec la père	261
	L'Entropie pour en finir	266
II.	Entre-deux Transgressions	269
II.1	"The Oval Portrait" de Edgar Allan Poe ou <i>La dernière touche</i>	271
	<i>Dénotation, connotation.</i>	273
	Pouvoirs de l'image	277
	Les couleurs de la chair : l'incarnat	279
	L'amour-fou	282
II.2	L'effet-Méduse ou la drôle "d'histoire" de Julian Barnes	289
	Le mouvant de l'entre-deux post moderne	289
	Entre zéro et un : célébration de la demie :	291
	L'entre-deux du visuel :	294
	Figures de l'iconotexte : quels savoirs ?	296

L'effet-Méduse	296
Quid du parergon ?	302
III. Le modèle maternel : inclusions.	305
III.1 Laurence Sterne, "The Starling", ou le chant du signe	307
III.2 Lune blanche, soleil noir. Ce que dit l'image dans <i>Moon Palace</i> de Paul Auster	321
Savoir-voir	322
Les pères fondateurs : Cole, Blakelock, Moran et... Effing	326
Le déclin de l'Empire	328
Triptyques : An American Idyll	330
F-ing Thomas : l'ermite, le peintre et le meurtrier	342
III.3 et quasi tristes sous leurs déguisements fantasques	349
L'entre-deux du fantôme : représenter l'irreprésentable.	350
Quand l'art hante le texte : du point de fuite comme point de vue.	351
L'infinie fuite du signifiant, de Vaublin à ... Banville au W de W...	358
...Watteau ou les repentirs du peintre : les "dessous" du tableau	365
"Sous leurs déguisements fantasques".	369
"La nostalgie et l'apparition".	372
En guise de fermeture	375
Bibliographie	381

Ouverture

Dans le tableau de Vermeer conservé au Musée de Dublin, *Jeune femme écrivant une lettre avec sa servante* (1670), une femme assise face au spectateur est penchée sur une table chargée d'une lourde tapisserie rouge. Elle tient une plume d'oie qu'elle applique à ce que l'on devine être une feuille de papier blanc que sa main gauche maintient bien à plat sur la table, tandis que la droite court au gré de sa fantaisie. Elle est complètement absorbée dans l'activité d'écrire, absente au monde qui l'entoure. À l'arrière-plan, une femme, debout, vêtue d'une robe verte et d'un tablier bleu, la servante qui vient d'apporter le billet visible près du coude de sa maîtresse, regarde par la fenêtre. Les yeux perdus au loin, la bouche ouverte, elle ne semble plus appartenir au monde du tableau mais à celui de l'extérieur ou plutôt à la vision de l'extérieur intégrée à sa rêverie intérieure. Proposons de lire ce tableau comme une allégorie de la concentration et de la rêverie, entre tension et relâchement, puisqu'il montre, scindé entre deux personnages, l'activité créatrice. La maîtresse penchée sur la lettre, écrit peut être sous la dictée muette de sa servante rêveuse, ou bien c'est l'épistolière qui inspire à la servante sa rêverie. Derrière les deux femmes, accroché sur le mur du fond, un tableau dans le tableau met en scène des personnages, dont deux nus, groupés autour d'une femme portant un enfant. Le tableau a été identifié comme *Moïse sauvé des eaux* de Sir Peter Lely, miracle profane d'avant le miracle sacré de l'Incarnation. Le tableau est tout en tension, celle d'un dialogue muet, entre la maîtresse et le destinataire de la lettre, l'attitude de la servante et celle de sa maîtresse, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et l'invisible, la fenêtre dans le tableau et le tableau comme fenêtre, l'œuvre picturale achevée de Lely et le sujet de la nouvelle

œuvre picturale, celle de Vermeer. Enfin, tension entre les carreaux noirs et blancs du dallage, sur lequel les personnages et le décor sont disposés comme sur un échiquier, celui des jeux de la perspective, de la représentation.

Dans *Jeune femme écrivant une lettre*, le texte n'est pas visible, c'est l'image qui prend le pas, à l'inverse du processus qui va nous occuper, puisque dans le texte visible / lisible s'ouvrira l'œil de l'image. Mais le tableau suggère une histoire, et le dialogue infini entre le tableau et la lettre, l'image et le texte, l'inspiration et la création, trouve ici l'une de ses plus belles mises en scène dans une œuvre dont les tons de vert, de bleu, de jaune pâle, de brun, de rouge sombre, assourdis par leurs valeurs grises, incitent au silence de la rêverie, à ce *Silence habité des maisons* qui, par delà le temps, a inspiré Matisse. À la lettre de Vermeer répond le livre de Matisse, silencieux habitant des maisons.

La rêverie poétique provoquée par l'irruption de l'image artistique, tableau, gravure, photographie, et le plaisir de "contempler intérieurement" un assemblage de couleurs, de formes, une écriture de la lumière, ont guidé le choix de textes qui prenaient langue avec l'image, entretenant avec elle une "relation infinie", à l'instar de ce "rapport infini" qu'évoque Michel Foucault dans sa propre contemplation des *Ménines*¹. *Las Meninas*, les servantes de l'infante, comme l'image est "la servante du texte"², quand le texte convoque la magie de l'image. Relation d'interdépendance dont on ne peut dénouer l'entrelacs, mais aussi célébration de l'œil du texte.

On pourra suivre dans cet ouvrage un parcours mêlant approche théorique et lectures, sinuant à travers les textes narratifs de langue anglaise recueillis sur la piste de l'œuvre d'art, et plus particulièrement de l'image artistique. Parcours plaisir, plaisir de vagabonder dans les textes, d'image en image, histoire

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, tel, [1966], 1990, 25

² J'emprunte ce terme à Jean-Jacques Lecercle dans "Combien coûte le premier pas ?", éd. L. Louvel *L'incipit, la licorne*, hors série - Colloque III. Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de Poitiers, mars 1997.

de s'interroger sur leur pourquoi et avant tout sur leur comment. L'attention sera exclusivement portée aux textes de fiction, laissant de côté la poésie et le théâtre. On sait que William Blake, tout comme les poètes imagistes, fournissent des réponses originales à la question du dialogue entre texte et image. On se concentrera ici sur les questions soulevées par la relation infinie entre texte et image lorsque l'image génère le texte ou lorsque, inclusion textuelle, son insertion dans le texte interrompt le flux de la narration, provoquant cet "arrêt sur image" dont nous parle le cinéma. Nous avons également exclu de notre travail les ouvrages dans lesquels texte et image ont été conçus sinon ensemble, du moins dans un échange fécond entre deux artistes, comme œuvre homogène. Ce sont les "iconotextes" dont nous entretient Alain Montaudon à la suite de Michael Nerlich, "totalités insécables"³, à l'instar de ceux de Miro et Breton, de Bazaine et Tardieu, de Montebello et Saura. Nous conserverons cependant le terme "d'iconotexte" parce que sa forme nous semble parfaitement illustrer la tentative de fusion entre texte et image, fusion multiforme, comme dans la figure de l'oxymore, désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence. C'est ce que dit le signifiant "iconotexte", et c'est bien cette figure ambiguë et aporétique, entre-deux, qui semble digne d'étude. Rien n'est résolu et pourtant tout est là, dans un mouvement qui oscille entre l'un et l'autre.

Et, pour ouvrir ce texte deux formes circulaires, celles de deux boucliers : le bouclier d'Achille, et celui de Persée. Deux miroirs aux savoirs anciens, reflétant les enjeux de la description et ceux du mythe. Figures de la représentation qui dialoguent encore et nous serviront d'emblèmes⁴, unis dans la très ancienne figure qui montre et désigne tout en décrivant, celle de l'*ekphrasis*, lorsque l'œuvre d'art s'insère dans le texte, ouvrant le lisible au visible, suspendant le temps. La représentation

³ Alain Montaudon, *Iconotextes*, Paris, CRCD Clermont-Ferrand, Ophrys, 1990.

⁴ Pierre Laszlo, *Leçons de choses*, Paris, Austral, 1995.

donc, comme bouclier apotropaïque protégeant le créateur et le lecteur contre la mort.

On partira d'un constat : celui de l'abondance de références à la peinture, à la photographie, aux arts plastiques, ceux de l'espace de la représentation dans cette autre représentation traditionnellement liée au temps qu'est le texte. Ce qui nous amènera peut-être à réviser l'ancienne dichotomie, art de l'espace et art du temps. On remarquera, est-ce une impression fautive ? que certaines traditions littéraires semblent davantage marquées par les arts du visuel, l'art pictural en particulier, que par d'autres formes d'art, comme la musique. Cela semble être le cas de la littérature d'expression française, anglaise et italienne, par exemple. La littérature germanique semble avoir établi plus volontiers un lien entre littérature et musique, jugée plus "expressive"⁵. Question d'héritage culturel ? On sait qu'Aristote décrivait le chant de la flûte et le jeu de la lyre comme des modes d'imitation. Alors, *ut musica poesis* ? ou *ut pictura poesis* ? Il ne suffira pas de constater l'envahissement du narratif par l'iconographique, encore faudra-t-il s'interroger sur la tradition poétique à laquelle appartient cette pratique, sur l'entêtement du "poète" qui persiste à vouloir mêler deux systèmes sémiologiques fondamentalement hétérogènes. C'est dire qu'il nous faudra rouvrir le débat de l'*ut pictura poesis*, de la rivalité des "arts soeurs", le *paragone* de Vinci, où l'*agon* oppose les arts apparentés. On tentera de dresser une typologie des modalités d'insertion de l'image dans le texte, produisant l'icotonexte, supplément au programme, qui réalise un nouvel artefact, un objet hybride dont les enjeux restent à étudier.

En suivant au plus près les textes, nous nous attacherons à définir les modes de fonctionnement de l'image ainsi sollicitée, pour parvenir à une "poétique de l'icotonexte". La rhétorique trouvera là sa place naturelle, comme appelée par les *figures* et *l'image*, dont les signifiants indiquent assez les points de contact entre arts de la parole et arts de la vision. Figural, figuré, figuratif, figuration, fonctionnent comme autant de modes de

⁵ Nous rejoignons les réflexions de M. H. Abrams, dans : "Expressive Theory in Germany : *ut musica poesis*", *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, [1953], 1970, 88-94.

connaissance, de savoirs sur les arts du langage et du visuel, dans l'entrelacs inextricable de leur relation au monde. Ainsi, par exemple, le statut ambigu du descriptif, situé entre discours et histoire, au sens de Benveniste, coïncidera-t-il avec la remise en question post-moderne de l'Histoire, en tant que construction discursive, comme c'est le cas dans les fictions de J. M. Coetzee, et de Salman Rushdie.

Ce projet devrait nous permettre d'articuler ensemble les mythes anciens liés à la représentation, tels ceux de Méduse, d'Orphée et de Narcisse, avec le questionnement des arts visuels, du tableau, dans l'aporie qui le constitue dans l'aller retour entre voir et être vu. De même les pouvoirs de l'image, le rôle des figures comme figuration du réel, la tentative de reproduction, mimésis et expérience phénoménologique, entreront en interface et combineront leurs énergies. Géométrie, structure, forme, autant de moyens de dessiner des schémas visibles et / ou discursifs qui servent à conceptualiser la répétition comme copie, reprise, représentation. Et avant toute chose, représentation de son propre processus de signification. On sait que l'œuvre d'art ne décrit pas le monde, mais signifie la manière dont elle le perçoit et dont elle le conçoit⁶ ; elle est auto-réflexive, avant tout, un médium scintillant dans les intermittences de son apparition / disparition, un clignement de l'œil.

Le lecteur devra se garder de toute référence picturale trop vite plaquée sur un texte par association d'idées, parce que tel passage "fait penser" à tel tableau. Il se trouverait alors en position de faussaire, commettant une fausse attribution. Il s'agira pour nous de repérer les modes d'inscription du tableau dans le texte, c'est à dire une modalité particulière du descriptif, en tant que "pictural", description de ce qui est déjà une œuvre d'art, et donc redouble une représentation. C'est le domaine de l'*ekphrasis*, que l'œuvre artistique soit "vraie" ou fictive d'ailleurs. On verra aussi que certaines descriptions ont des "qualités picturales" sans se donner explicitement comme descriptions d'une

⁶ C'est à peu près ce que dit Wendy Steiner, pour qui "the work of art signifies not reality, but the process of perceiving and conceiving of it". *The Colors of Rhetoric, Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago University Press, 1982, 181.

œuvre d'art. Il conviendra de dresser une liste de marqueurs qui nous permettront d'affirmer que nous sommes bien en présence d'une iconotextualité oblique. Les multiples effets de cadrages, la focalisation, la graphie, le lexique pictural, les topoi de la peinture : madonne à l'enfant, mise au tombeau, les genres, (nature morte, marine, portrait), les "manières", comme convoqués par le texte, constitueront une sorte d'inconscient pictural du texte dont se passer reviendrait à se priver d'une dimension essentielle du lisible. Il faudra cependant raison garder et ne pas vouloir à tout prix superposer une image à un texte qui n'entrerait pas avec lui dans une relation organique ou fonctionnelle. Seule la présence et le croisement de plusieurs marqueurs permettront d'affirmer que l'hypotypose a une valeur picturale. On verra aussi que l'analyse de l'iconotexte, nous tirera du côté des représentations exacerbées dans lesquelles l'outil se montre plus que le sujet, lorsque "la main" vient en avant, comme dans le "maniérisme" : la "manière" plus que le sujet. Un détour du côté des anamorphoses, changements d'optique et réexamen, et du trompe-l'œil, devrait nous permettre de définir ce qu'est une anamorphose en littérature, voire un trompe-l'œil, plus vrai que "nature". Le miroir, les cartes géographiques et d'autres avatars optiques du tableau, nous fourniront également de beaux sujets de "réflexion".

Cet ouvrage offre donc une tentative d'analyse du phénomène de "l'iconotexte", en tant qu'événement textuel, ainsi que de ses modes de fonctionnement. Des "Parcours-lectures", viendront en appui de démonstrations plus synthétiques, proposer la saveur du vécu de la chose littéraire, des excursions pittoresques, tant il est vrai que l'on ne peut séparer théorie et pratique, quand il s'agit d'ouvrir l'œil du texte.

Chapitre 1

L'image

1. Image et épistémologie

Si l'on admet que l'image mentale est une activité symbolique qui joue un rôle dans la cognition au même titre que le langage, on est conduit à s'interroger sur la place qu'elle tient en épistémologie. [] Si l'image et le langage ne construisaient pas ensemble les structures de notre rapport au monde, les philosophes ne se serviraient pas de l'image aussi souvent. Depuis la caverne de Platon jusqu'à la statue de Condillac en passant par les multiples comparaisons de Descartes (je renvoie à *De L'homme* où tout le fonctionnement du corps humain fait référence au mouvement des machines et aux figures géométriques) et aux développements que Pascal consacre aux figures, tout se passe comme si le philosophe recourait à l'image pour donner par un minimum de mots une *intuition centrale* de ses constructions conceptuelles.⁷

Il conviendra de s'interroger sur la valeur heuristique de l'image, ce qu'elle nous enseigne du réel et sur nous-mêmes, quels savoirs elle détient, et quels sont ceux qu'elle transmet par l'intermédiaire de son insertion dans le texte. La pensée serait d'abord une pensée par images, précédant le langage. La pensée par images serait alors au plus près du sensible, plus primitive ? Le langage, ce qui constitue l'humain selon Benveniste, viendrait ensuite dans un mouvement de réversibilité. On sait que de nombreux écrivains construisent leur monde à partir d'une image séminale qui, déclenchant la rêverie, structurera

⁷ Michel Baridon, "Bibliographie", *Interfaces*, Université de Bourgogne, N°5, 1994, p. 240

l'œuvre dont elle constituera une sorte d'horizon créatif, une aura.

Cette citation nous renseigne aussi sur le rôle du figural, de la pensée rhétorique par images qui sert de relais entre le dire et la pensée, pour atteindre l'inexprimable, dans le recours à la figure, pour approcher la vérité, cerner d'au plus près "la chose" tout en restant toujours dans l'approximation de la représentation. Selon Pierre Laszlo,

FIGURA dérive de *figo, fingere*, modeler dans l'argile. FIGURA est dotée d'une grande plasticité, d'où la désignation de ce qui, d'un coup de pouce, ressemble soudain à un modèle. Ernout et Meillet donnent FIGURA comme traduction du *schéma* en mathématique ou en rhétorique et de l'*eidolon*.⁸

Nombreuses seraient les citations que l'on pourrait emprunter aux écrivains transmettant par une image, une figure, une expérience phénoménologique souvent proche d'une révélation. Prenons l'exemple d'un écrivain très "visuel", Virginia Woolf. Partant du souvenir d'une vision qu'elle aurait eue à Rodmell, celle d'une nageoire de dauphin fendant la surface de l'océan : "*the fin in a waste of water*", l'écrivain élabore un système de pensée lié à l'expérience visuelle. Sans jamais expliciter le sens de sa vision, elle la tisse dans la trame même du roman expérimental qu'elle est en train d'écrire, *The Waves*, qu'elle appelle "*a mystic playpoem*". Ce faisant, c'est la matière même du temps qu'elle utilise comme "fil rouge" au sens de Goethe, apparition / disparition à l'instar du dauphin jouant dans l'eau, matière textuelle dont les modifications miment le passage du temps et les altérations consécutives, opérant par glissements de signifiants, comme celui qui de "*a waste of water*", fait "*a waste of silence*". C'est que l'écrivain tend vers davantage d'abstraction, dans le désir de fusion avec la transcendance, s'épuisant dans la tension, jusqu'à l'ultime défi irrémédiablement voué à l'échec, lancé depuis la dernière grève : "*O death*".

La théorie semble alors figurée dans l'œuvre, par l'œuvre, parce qu'elle est à l'origine de sa vision, de sa conception ; parce qu'elle la reflète. Le va et vient entre théorie et mise en pratique

⁸ Pierre Laszlo, *La Leçon de choses*, Paris, Austral, 1995, 33-34.

montre une pensée de l'origine qui génère sa pensée d'elle-même. C'est ainsi que fonctionnent par exemple deux nouvelles célèbres : "*The Lady in the Looking Glass*", de V. Woolf, et "*The Oval Portrait*" d'E. A. Poe.

Il faudra aussi examiner l'idée de représentation et sur ce qu'elle peut nous apprendre du phénomène en train de se produire, de l'activité de l'œil dans la saisie du lisible ou du visible, et dans "l'entrelacs" ou "le chiasme" pour reprendre des termes chers à M. Merleau-Ponty, entre pensée et perception, entre moi et le monde, voyant et visible, la "chair du monde" : "Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre" (182)⁹. Aussi insiste-t-il sur la réversibilité du visible et du voyant, du sens et de la phrase : "comme il y a une réversibilité du voyant et du visible, et comme, au point où se croisent les deux métamorphoses, naît ce qu'on appelle perception, de même, il y a une réversibilité de la parole et de ce qu'elle signifie [...] et comme le visible saisit le regard qui l'a dévoilé et qui en fait partie, la signification rejaillit en retour sur ses moyens."¹⁰

2. La représentation

2.1. Le concept de représentation

L'idée de représentation est fondée sur la double métaphore du théâtre et de la diplomatie, et permet d'interpréter le phénomène de la connaissance comme constitution d'une sorte de *double* de l'objet réel.

La philosophie contemporaine met en question cette conception de la connaissance comme représentation (conception en un sens au fondement de la science moderne. Mais en un autre sens, les formes les plus évoluées de la science suggèrent une façon de voir fort différente, fondée sur l'idée d'opération)¹¹

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, [1964], 1979, "L'entrelacs – le chiasme", 172-204, ici 182

¹⁰ *Op. cit.*, 202

¹¹ Voir à ce sujet l'article "Représentation et connaissance" de l'*Ency-*

Re-présenter c'est présenter une seconde fois, au mieux, se présenter un objet que l'on substitue à un autre objet ; forcé-ment déjà une "doublure" où la voix de Merleau Ponty se fait de nouveau entendre : "Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur."¹² La métaphore théâtrale nous renseigne puisqu'il y a "mise en présence" devant le spectateur, sous une forme concrète, celle d'un personnage, des figures de la vie. Mais ce personnage "joué" par un acteur est double : il est le personnage, Tartufe ou Hamlet, et encore, l'interprétation qu'en donne l'acteur, qui lui "prête" sa voix, son corps et un peu de lui-même. D'où la confusion fréquente entre le personnage et l'acteur et les effets d'hostilité ou d'engouement bien connus, pensons à Peter Lore dans *M le Maudit*, à James Dean dans *La Fureur de vivre*. D'où aussi la confusion fréquente en littérature entre personnage et personne, entre personnage et auteur, narrateur et auteur. On attribue toutes les turpitudes de l'un à l'autre, ou au contraire on le cantonne dans l'angélisme le plus improbable.

La seconde métaphore, celle de la "vicariance", montre qu'il y a transfert d'attributions d'une personne, d'une collectivité, sur une autre lorsque cette dernière tient lieu des premières ; c'est le cas des offices de représentation, comme celui d'ambassadeur par exemple, personnage officiel qui "représente" son pays dans un autre. Comme le président "est la France", ou un délégué syndical, une catégorie de travailleurs. Alors la personne s'efface derrière la fonction, par une opération synecdochique classique.

Les deux sens sont liés.

Il y a dans la représentation comme une superposition de deux types de présence : d'une part, la présence effective, directe d'une personne, d'un objet, d'une action ; d'autre part, la présence indirecte, médiatisée par la première, d'une réalité qui n'appartient pas au champ de l'appréhension directe

clopedia Universalis rédigé par J Ladrrière.

¹² M Merleau-Ponty, *op. cit.*, 195

La première disparaît en quelque sorte sous la seconde : elle ne s'exerce plus pour elle-même mais seulement de façon instrumentale, elle prête son effectivité à l'autre présence, elle permet ainsi à la réalité représentée d'entrer dans la sphère de l'appréhension sans cesser pour autant de demeurer comme telle, dans la distance qui la retient en dehors de cette sphère (je souligne)¹³

Cette distance entre "sphère de l'appréhension" et "réalité de l'objet" semble particulièrement fructueuse puisqu'elle met en lumière ce qui souvent constitue la quête de l'artiste : avancer vers la chose, la représenter et en même temps la sentir échapper irrémédiablement. C'est ce qu'exprimait Alberto Giacometti lorsqu'il notait dans ses *Écrits sur l'art* : "plus j'avance et plus la forme recule". Inversement c'est aussi ce qui explique le sentiment de perte face à l'objet représenté que Georges Didi-Huberman synthétise dans la formule : "C'est là [...] et c'est perdu"¹⁴. En effet, l'objet semble présent et pourtant en même temps, le spectateur ou le lecteur, ressentent le deuil irréparable creusé par la distance entre l'objet original et sa représentation puisqu'il y a alors forcément absence.

les idées sont l'autre côté du langage et du calcul. Quand je pense, elles animent ma parole intérieure, elles la hantent comme la "petite phrase" possède le violoniste, et restent au-delà des mots, comme elle au-delà des notes, non que sous un autre soleil, à nous caché, elles resplendissent, mais parce qu'elles sont ce certain écart, cette différenciation jamais achevée, cette ouverture toujours à refaire entre le signe et le signe, comme la chair, disions-nous, est la déhiscence du voyant en visible et du visible en voyant¹⁵

M. Merleau-Ponty voit dans le mouvement entre le voyant et la chose, un entrelacs irréductible, "un singulier retournement" qui fait que le voyant appartenant à la chair du monde peut non seulement être vu mais aussi ne peut

posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable par un singulier retourne-

¹³ J. Ladrière, *op. cit.*

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 84

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, 201

ment, de les voir, lui qui est l'un d'eux. [. . .] C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication¹⁶ (178)

De par sa double nature, notre corps "objet" visible et "sujet" sentant, "nous dévoile entre les deux ordres des relations très inattendues". Sa participation au monde du visible et du tangible n'est possible que parce qu'il "en est". D'où l'entrelacs entre voyant et visible quand "on ne sait plus qui voit et qui est vu. C'est cette visibilité, cette généralité du sensible en soi, cet anonymat inné de moi-même que nous appelions chair tout à l'heure, et l'on sait qu'il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela."¹⁷

Entrelacs du tangible et du visible, et désir de conserver la vision, ce qui nous rappelle l'origine du mythe de la représentation en peinture, où l'on nous conte comment la fille du potier Boutadès, voyant son jeune amant partir pour un long voyage, lui demanda de poser un moment devant un mur. Alors, elle traça l'ombre de l'être aimé, gardant ainsi le contour de celui qui partait, elle avait ainsi "présentifié l'absent"¹⁸. En même temps, l'histoire nous dit que narcissisme du voir et narcissisme de l'amour sont liés dans la vision :

le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a narcissisme fondamental de toute vision ; et que pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passive, – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.¹⁹

¹⁶ *Idem*, 178.

¹⁷ *Ibidem*, 183

¹⁸ France Borel, *Le Modèle ou l'artiste séduit*, Paris, Skira, 1990

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *ibidem*, 183

Double-bind narcissique de la contemplation esthétique, et affrontement de la mort, Guy Rosolato retourne le processus encore une foi, sur le mode de l'oscillation métaphoro-métonymique. Pour lui, si la confrontation du visiteur avec les statues égyptiennes, "les statues de pierre de Freud", lui intimement bien leur immortalité et sa propre insignifiance, dans le même temps, il est celui qui est irréductiblement vivant tandis que les modèles immortalisés ont disparu. "En ce point d'oscillation naîtrait le plaisir et la fascination de l'art ou du mot d'esprit."²⁰

2.2. La connaissance

Connaître une chose, c'est en partie l'assimiler, la faire sienne. Dans l'acte de connaissance, un fragment du monde est rendu intimement présent au sujet humain sans cesser pour autant de demeurer séparé de lui par une distance réelle que la connaissance ne peut abolir. D'où l'oscillation féconde entre proche et lointain, dans l'écart de l'aller-retour, et la manifestation de "l'aura", pour parler comme Walter Benjamin.

C'est ainsi que peindre peut-être envisagé comme tentative de s'approprier un paysage, un visage aimés qui resteront pourtant irréductibles au peintre. Mais en même temps, il en restera quelque chose dans la psyché de l'artiste, une image, un affect, un transfert. Le peintre aura été modifié par la séance passée sur le motif ou dans l'atelier. Reste, trace, vestige qui ne sont pas la chose mais la réception de la chose par l'esprit, comme l'exemple célèbre de l'empreinte dans la cire, son impact sur celui qui l'a vue et a conçu le projet de la représenter, de la reproduire. On sait comment les apprentis-peintres copient les "Grands Maîtres", pour s'approprier leur style afin de mieux les comprendre et de pouvoir élaborer leur manière propre. D'où les phénomènes de métamorphoses, de transpositions, comme chez les cubistes, l'expressionnisme abstrait, le surréalisme. L'art abstrait ne représente pas le réel mais s'auto-désigne, unissant projet et théorie, c'est la matière qui semble commander le geste comme dans les *drippings* de Jackson Pollock, ce qui ne supprime en rien l'imaginaire, l'organisation, la concep-

²⁰ Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, tel, [1969], 1992, 190.

tion. La peinture fait retour sur elle-même et encore une fois sur celui qui la manie comme médium, entre soi et le monde. C'est, comme le demandait Duchamp : "faire de l'art en posant des questions à l'art", l'un des sens de ses "*ready-made*"²¹. Rappelons encore que théorie vient de *théôrein* qui signifiait "contempler"²².

Comme dans l'entrelacs du voir et le chiasme de la correspondance entre les êtres, dès que l'on "cesse de définir à titre primordial le sentir par l'appartenance à une même 'conscience' et qu'au contraire on le comprend comme retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant. Car recouvrement et fission, identité et différence, elle fait naître un rayon de lumière naturelle qui éclaire toute chair et non pas seulement la mienne."²³ Pour Maurice Merleau-Ponty, voir est une présentification non une représentation.

La connaissance apparaît ainsi comme une sorte de redoublement du monde, dans lequel et par lequel le monde se produit pour la conscience. Quels sont les mécanismes mis en œuvre dans la connaissance ? Il faut distinguer entre l'objet de la connaissance et le sujet connaissant. La formule n'est simple que qu'en apparence si l'on considère avec Roland Barthes que le mot sujet peut lui aussi se dédoubler entre objet et sujet : "Nous avons en français une ambiguïté précieuse de vocabulaire : le "sujet" d'une œuvre est tantôt son "objet" (ce dont elle parle, ce qu'elle propose à la réflexion, la *quaestio* de l'ancienne rhétorique), tantôt l'être humain qui s'y met en scène, qui y figure comme auteur implicite de ce qui est dit (ou peint)."²⁴

J. Ladrière, quant à lui, propose une synthèse et distingue trois formes de connaissance. La première proviendrait d'une interaction entre un objet physique et un système nerveux ef-

²¹ Voir W J T Mitchell dans *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

²² Signalé par Manuel de Diéguez, "la raison et ses idoles", in Christian Delacampagne et Robert Maggiori (éd.) *Philosopher*, "Les Interrogations contemporaines", Paris, Fayard, 1980, 22.

²³ M Merleau-Ponty, *op. cit*, 187.

²⁴ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, 175

fectuée grâce aux organes des sens. Il s'agirait des perceptions sensibles. Le second mode de connaissance consisterait dans la possibilité de se représenter un objet absent, déjà perçu auparavant, ou nouveau, comme composite, élaboré à partir de fragments de la réalité perçue. Il s'agirait de la connaissance imaginaire, productrice ou reproductrice. Enfin, il est possible de connaître un objet non par son appréhension, mais par le biais de l'un de ses aspects particuliers, l'une de ses caractéristiques, considéré isolément et susceptible d'apparaître en d'autres objets. Il s'agit de la connaissance abstraite qui permet de saisir non des objets dans leur globalité, mais des qualités transversales, isolables comme formes, et que l'on peut trouver dans des objets concrets, pouvant donner naissance à une formalisation, à un concept. Ainsi "une longue avenue", suggère le concept de longueur, également applicable à des objets abstraits comme dans "la longueur de raisonnements sans fin". Trois niveaux de connaissance mettraient ainsi en jeu, la sensibilité, l'imagination et l'intellect évoluant entre deux pôles, ceux du sujet (la conscience) et de l'objet (le contenu, la réalité connue). Nous verrons plus tard comment les pôles passent au nombre de quatre dans le cas particulier de la connaissance, en jeu dans la représentation artistique, et dans son système critique : soit, le créateur, le récepteur, l'objet, le référent. Le problème essentiel posé par la connaissance serait le suivant : comment un fragment du réel peut-il se constituer en objet pour un sujet ? Selon J. Ladrière : "Pour qu'il y ait connaissance, il faut qu'il y ait mise en présence devant le sujet, et intériorisation de la réalité connue, production de cette réalité dans l'espace de la conscience". Où l'on retrouve le sens premier de la métaphore de la représentation. Mais en même temps la nécessité de la médiation pose la question de l'intermédiaire indispensable pour que l'objet vienne se placer "dans la sphère de la vie subjective", c'est le sens de la deuxième métaphore comme "vicaire".

- Dans le cas de la perception : c'est "l'effet produit par l'objet sur les terminaisons nerveuses ou image mentale".

- Dans le cas de l'imagination : "l'image, objet psychique chargé d'un pouvoir évocateur".

– Dans le cas de la connaissance abstraite, le concept : “sorte d’objet intelligible inné ou produit dans l’espace de la conscience par un mécanisme approprié d’abstraction”.

“Mais, il s’agira à chaque fois [...] d’expliquer comment ce médium de la représentation est chargé d’un pouvoir représentatif, comment il peut renvoyer à la chose réelle, que vise, en définitive, l’acte de connaissance”²⁵.

Pour simplifier, deux schémas au cours de l’histoire ont tenté de penser les théories de la connaissance : le réalisme direct ou indirect qui accorde la priorité à l’être et à la réalité objective (Platon et Aristote) et l’idéalisme qui accorde la priorité au sujet en tant que pensée. Après Berkeley, Kant et “l’idéalisme transcendantal” serait le représentant de cette seconde théorie. La subjectivité serait constituée de “formes a priori” appartenant à trois niveaux (entendement, imagination et sensibilité) et dont la rencontre avec l’élément matériel, “en soi”, constitue l’objet de connaissance. La connaissance ne porte pas sur les choses elles-mêmes mais sur les représentations que nous en formons. Pour Kant, l’art est un pont : “le pont est un symbole, le symbole est un pont”²⁶ rappelle Jacques Derrida, un tiers entre la chose et la représentation de la chose, opération de re-production, une activité entre l’esprit et la nature. Face aux positions du réalisme et de l’idéalisme, la phénoménologie et la problématique heideggerienne, déconstruction de la métaphysique y comprise la phénoménologie, apportent leur réflexion en contrepoint. Il ne s’agit pas ici de faire une étude des différentes philosophies qui étudient les modes de connaissances et d’appréhension du réel, d’autres ouvrages le font de manière beaucoup plus pertinente. Il convenait cependant de résumer brièvement quelques uns des enjeux sachant aussi que la phénoménologie est un détour indispensable pour qui veut comprendre les mécanismes de la vision, du visuel et du visible. Les ouvrages de M. Merleau-Ponty sur la *Phénoménologie de la perception* et le *Visible et l’invisible*, sont à ce sujet riches d’enseignements. On consultera aussi Husserl : *Idées*

²⁵ J Ladrière, *op. cit.*

²⁶ J Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978

*directrices pour une phénoménologie*²⁷. Rappelons encore la pensée de Berkeley et celle de Sartre qui se rejoignent par delà les siècles lorsqu'elles affirment que tout objet n'existe que parce qu'il est pensé. Qu'hors la conscience de l'objet point d'existence. Ce que des écrivains comme V. Woolf, redécouvriront et dont ils feront l'horizon de leur quête.

Quelle analogie peut-on trouver entre deux mondes si hétérogènes celui du "réel", défini comme existant "en soi", ce que l'on subit dans sa matérialité irréductible, et la représentation mentale que l'on en forme, "pour soi". Ce sont les structures, les formes, les passages qui fourniront le filtre pour "rendre" la vision, l'affect, l'Idée. Quelle opération a lieu dans la conscience au moment de l'appréhension du monde et de sa traduction dans l'entrelacs fécond ? travail secret, alchimie complexe, volontiers exhibés cependant dans les œuvres narcissiques ou maniéristes du postmodernisme par exemple.

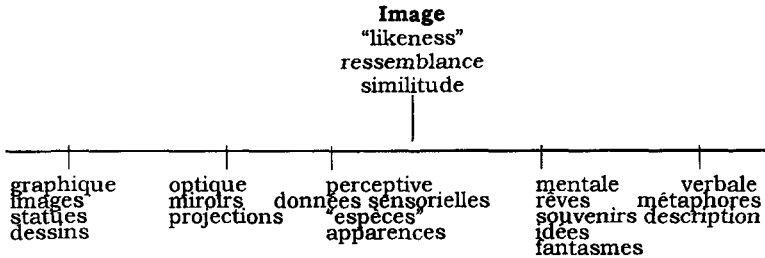
2.3. L'image

Image, *imago*, imaginaire, la représentation mentale effectue le lien. Roland Barthes le rappelle "selon une étymologie ancienne, le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari*."²⁸ Certes l'analogie et l'idée de la ressemblance trouvent leur origine dans le mythe fondateur : l'homme ne fut il pas créé "à l'image et à la ressemblance" du créateur ? De là à ce que la créature s'empresse de façonner le monde à son image, il n'y avait qu'un pas. Le lien entre l'idée et l'image ou la représentation mentale, est perceptible dans l'étymologie grecque du mot "*idea*" qui signifie, "voir". Il est lié à la notion de "*eidolon*", l'image visible liée à l'optique et à la perception. "*Idea*" donnera le concept ou la notion. La tradition platonicienne distingue entre "*eidos*", la réalité suprasensible de formes, de types et d'espèces, et "*eidolon*", l'impression sensible qui produit la ressemblance "*eikon*", ou "*phantasma*" l'apparence, de "*eidos*". W. J. T. Mitchell, dans *Iconology*, cite la définition de *The Prince*-

²⁷ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913) trad Ricœur, Paris 1950

²⁸ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, "Rhétorique de l'image", Paris, Seuil, 1982, 25.

ton *Encyclopedia of Poetry and Poetics* qu'il commente en soulignant comment la conception de la pensée élaborée au XVII^e siècle, par Locke en particulier, persiste dans la vision contemporaine : "an image is a reproduction in the mind of a sensation produced by a physical perception"²⁹. Cette définition "classique" effectue bien le lien entre image, pensée et données corporelles, lien produisant une reproduction soit, une représentation, ou présentation seconde. Mitchell trace un graphique clair et pratique que nous reproduisons ci-dessous, graphique qui essaie de systématiser la variété de ce que nous rangeons généralement dans la catégorie des "images". Leur juxtaposition montre aussi leur nature migratoire et les mutations qu'elles peuvent subir.



À chaque type d'image correspondrait une discipline intellectuelle : art, physique, physiologie et neurologie, philosophie et épistémologie, critique littéraire. Les images mentales ne sont ni stables ni permanentes, elles varient et ne sont pas seulement visuelles mais concernent tous les sens. Pour Mitchell, les images mentales, qu'elles soient suscitées par la vision ou la perception, ont beaucoup en commun et ne doivent pas être arbitrairement séparées. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous examinerons l'ancienne théorie des "arts sœurs", reposant sur la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis*.

²⁹ W J T Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, 10

Dans son ouvrage sur le miroir, *La Première Ombre*³⁰, Agnès Minazzoli rappelle les expériences d'optique menées par Descartes et ses conclusions :

En optique, on oppose l'image virtuelle à l'image réelle. L'image virtuelle se situe dans le prolongement des rayons lumineux. L'image réelle est, en revanche, un phénomène des rayons lumineux. L'image que nous voyons dans un miroir est virtuelle. L'image réelle est, en revanche, un phénomène particulier obtenu par un miroir concave ou par un dispositif à deux miroirs : projetées hors du miroir, flottant dans l'espace environnant, les "images en l'air", selon l'expression de Descartes, sont aussi appelées "images réelles" parce qu'elles semblent indépendantes de tout support.³¹

Agnès Minazzoli voit dans cette dichotomie entre "image virtuelle" et "image réelle" une analogie entre l'image virtuelle du tableau prolongeant les effets au-delà de la perspective dans "l'image réelle" du tableau projetée dans notre imagination, et notre pensée, comme détachée de son support. L'image virtuelle, celle qui a besoin d'un support, serait une métaphore de la vision et de la représentation, et l'image réelle "en l'air", métaphore de la pensée.

La pensée par image, par analogie permettrait d'affiner l'expression, de cerner l'objet. Agnès Minazzoli cite Valéry :

L'analogie demeure sans doute le mode de présentation le plus éclairant pour un type d'objets rebelles à toute explication logique ou réfractaires à la réduction conceptuelle. L'analogie, comme la métaphore, donnerait lieu à un style de pensée : "tel auteur est si complètement métaphorique qu'il est impossible de discerner ce qu'il veut dire de l'expression qu'il en donne. Son idée est une image et il y juxtapose une image de cette image si régulièrement que la symétrie est absolue, le sens indiscernable du signe. On ne

³⁰ Agnès Minazzoli, *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990.

³¹ A Minazzoli, *op cit*, p. 84, note 12, cite Descartes : "Lettre datée du 26 février 1630, *Oeuvres de Descartes*, I, *Correspondance*, Paris, Ch Adams et P. Tannery, 1897, 120-121. Ce phénomène est observé à partir d'un miroir concave. Il fait l'objet d'une partie de la *Proposition XVIII d'Euclide* Voir J Baltrusaitis, *Le Miroir, révélations, science-fiction et fallacies*, Paris Elmayan - le Seuil, 1978 chapitre IX, 216-233 sur les spectres artificiels.

sait de quel côté est le sens, duquel le signe" (P. Valéry *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Gallimard, 1942, 32-33.)

Penser par analogie, par image, refléterait un mode de fonctionnement à la fois sophistiqué et primitif puisqu'il tenterait de "coller" au plus près de la vision, de rendre la fusion entre appréhension du réel et appréhension de la pensée, de couler la pensée dans le moule de l'image pour lui donner forme et la transmettre aux autres. On sait quel travail Michel Foucault a fait sur les modes de pensée par analogie au XVI^e siècle.³² Trouver un terrain d'entente pour communiquer et quel autre terrain ne partageons-nous le mieux que celui de l'image qui semble préexister au langage et être pour tous à peu près la même, "transparente" ? Mais illusion aussi, car pour partager l'image, on doit en passer par le langage constitutif du "sujet". Si je parle, pour utiliser un cliché, de la "profondeur" d'une pensée, aussitôt surgit une image, une représentation de la profondeur qui se superpose à la phrase, profondeur marine, profondeur abyssale éprouvée du haut d'une crevasse du Mont Blanc, dont le point commun sera l'effet vertigineux. Facticité encore de l'analogie, comme l'a si bien démontré Barthes dans *Mythologies*, lorsqu'il parle du cliché en publicité, de la lessive qui "lave en profondeur", du cosmétique qui agit sur les couches "profondes" de la peau. Et pourtant, chaque jour, la publicité fonctionne grâce aux images par analogie utilisant les figures de style tout comme un texte poétique le ferait : déplacement de la métonymie, pour la voiture luxueuse qui transmettra un peu de sa séduction au propriétaire, analogie de la métaphore de la femme comme "dune", jeu sur le signifiant et le signifié lorsqu'un parfum nommé "égoïste" place l'homme entre son ombre gigantesque et son reflet dans une "psyché", luttant contre son ombre pour conserver son flacon, en égoïste. L'image en dit plus long qu'un long discours, mais cela on le sait depuis longtemps³³.

³² Michel Foucault, *op. cit.*, 32-40, sur les formes de ressemblances au XVI^e siècle : *convenientia*, *aemulatio*, analogie et sympathies (*antipathies*)

³³ Voir Roland Barthes, *op. cit.*, 25-43.

Se poseront aussi les questions de représentations transparentes du réel et de l'opacité de certains média. Dans la théorie moderne des images, elle sont souvent comprises et organisées comme un langage, comme le rappelle Roland Barthes

Les linguistes ne sont pas seuls à suspecter la nature linguistique de l'image ; l'opinion commune elle aussi tient obscurément l'image pour un lieu de résistance au sens, au nom d'une certaine idée mythique de la vie : l'image est re-présentation, c'est-à-dire en définitive résurrection, et l'on sait que l'intelligible est réputé antipathique au vécu. Ainsi, des deux côtés, l'analogie est sentie comme un sens pauvre : les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image.³⁴

Leur apparente immédiateté n'est qu'un leurre fallacieux dissimulant un mécanisme opaque et arbitraire, celui de la re-présentation. On voit qu'il s'agit là encore une fois d'assujettir l'image à une "syntaxe" du visible, de l'aligner comme l'inconscient sur le langage, d'affirmer que l'image, elle aussi est structurée sur son modèle. C'est là consacrer la supériorité du langage dans le combat entre les "arts soeurs", et rétablir l'ancienne hiérarchie entre arts libéraux et arts mécaniques. Point que discutent les auteurs du *Traité du signe visuel*, rappelant les problèmes rencontrés par le développement de la théorie de l'image. Pour le groupe mu, elle aurait subi "deux malformations".

La première est la relation privilégiée qu'elle a d'emblée nouée avec la critique d'art [.] La deuxième malformation, c'est l'impérialisme linguistique. Pendant son règne naguère peu contesté, s'est opéré un transfert pur et simple de terminologie : la théorie de l'image accepta ainsi des termes comme "syntaxe", "articulation", "sème", termes qui en attente de définition, se condamnaient à n'être que de commodes métaphores [.] [d'où ensuite] un rejet, injustifié celui-là, de la confrontation entre langue et communication visuelle. En jetant le bébé avec l'eau du bain, on s'est souvent privé de l'apport d'autres savoirs rigoureux, comme l'optique, la physiologie de la vision et la psychologie de la perception³⁵

³⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, 25.

³⁵ Groupe mu, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris,

Nous renvoyons le lecteur à cet ouvrage passionnant qui propose dans son premier chapitre une discussion des recherches récentes du fait visuel, notre propos ici n'étant pas de faire le point sur les "savoirs rigoureux", optique, physiologie, nous en serions incapable, évoqués par le groupe mu qu'eux-mêmes abordent dans leur second chapitre. Prenons simplement quelques exemples, fort stimulants au demeurant, "d'impérialisme linguistique" appliqué à l'image. Jean Paris a tenté d'appliquer les concepts de la grammaire générative de Chomsky au champ du visuel ; il évoquait une "syntaxe du visible."³⁶ D'autres comme Jean-Louis Schefer dans *Scénographie d'un tableau*³⁷, concentrant leur attention sur un seul objet, en l'occurrence, *Une partie d'échecs* de Paris Bordone, parviennent "à établir le lexique et la grammaire générale de la peinture, à mettre de côté les signifiants du tableau, de l'autre ses signifiés, et à systématiser leurs règles de substitution et de combinaison."³⁸ C'est appliquer le principe que l'analyse est continûment en *acte de langage*, puisque pour Schefer "la pratique même du tableau est sa propre théorie". De la théorie en acte, donc. Et Barthes de célébrer l'avènement d'un nouveau type de critique : "le grammatographe, celui qui écrit l'écriture du tableau"³⁹. Jean-Louis Schefer, comme Hubert Damisch, fondent leurs systèmes sur la théorie de Hjelmslev : pour le premier "La tableau en termes hjelmsleviens, est mise en scène du système qui sous-tend le procès (le texte) ; procès dès lors fictif : le tableau est aussi celui d'une figurabilité du système qui le sous-tend. Implication du savoir dans la figure / disparition de la figure dans les textes du savoir"⁴⁰, et pour Hubert Damisch dans *Théorie du nuage* :

Désignation : le mot a son importance, s'il est vrai que de par sa nature même, l'idée de signe sera toujours liée à celle de désigna-

Seuil, 1992.10-11.

³⁶ Jean Paris, *Lisible / visible, Essais de critique générative*, Paris Seghers / Laffont, 1978

³⁷ Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969.

³⁸ Roland Barthes, "La peinture est-elle un langage ?", *op. cit.*, 139-141

³⁹ Roland Barthes, *idem*, 141

⁴⁰ Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, 8

tion⁴¹. Contredisant à la théorie phénoménologique qui veut qu'un objet ne puisse être donné à la fois en image et en concept, l'analyse associée à un graphe pictural donne un signe linguistique (*son interprétant* dans le langage de Peirce) : elle le désigne comme nuage, le constituant du même coup comme *representamen*, comme signe iconique.

Plus loin, dans son chapitre sur "L'écriture de la représentation", Hubert Damisch affirme : "L'art est fort éloigné d'être le bien de tous [...] À cet égard, il offre plus d'analogies peut-être avec l'écriture qu'avec le langage."⁴²

Nous voici déjà au cœur du sujet, ce qui fera l'objet de notre chapitre sur les relations entre littérature et peinture, texte et image, cristallisées autour de la célèbre formule d'Horace, *ut pictura poesis*, dont on connaît les enjeux historiques et épistémologiques.

⁴¹ Ici H. Damisch renvoie en note à Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. française, Paris, 1968, 83., dans *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, 30

⁴² H. Damisch, *op. cit.*, 121.

Chapitre 2

De quelques mythes fondateurs

Savoirs et histoires anciens n'ont rien perdu de leur saveur ni de leur dimension épistémologique. Il n'est que de lire entre les lignes pour retrouver au cœur des œuvres les plus récentes, les figures familières, autant de "figures dans le tapis", qui se manifestent et se détachent, formes sur des fonds savamment brouillés. Parmi ces anciens mythes qui fournissent une structure perceptible sous le "bricolage" sans cesse repris, on en retiendra trois qui, bien que très célèbres, ne sont pas toujours connus dans leur intégralité et qui surtout ont "à voir" avec la représentation et l'art⁴³. Ils ont encore des choses à nous dire et les écrivains ne s'y sont pas trompés. On trouvera donc dans les pages qui suivent un rappel de ces mythes dont la dimension heuristique est patente et l'on rappellera quelques unes des interprétations auxquelles ils ont donné lieu en termes de représentation.

Lorsque Julian Barnes réutilise le tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse* dans *A History of the World in 10 1/2 Chapters*⁴⁴, c'est non seulement l'histoire de la genèse de l'œuvre qu'il réécrit à la manière post-moderne, déstabilisant la connaissance et reconstruisant le parcours du peintre fondé sur le tri, la sélection, le renoncement et le choix, mais c'est aussi

⁴³ Pour les mythes on consultera bien sûr, Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier Flammarion, trad. Joseph Chamonard, 1966, mais encore, Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du rocher, 1988, Edith Hamilton, *La Mythologie*, (1940), Paris, Marabout histoire, 1978.

⁴⁴ Julian Barnes, *A History of the World in 10 and 1/2 Chapters*, London, Picador, 1990.

pour s'interroger sur la représentation. Quoi de plus naturel alors que de reprendre un tableau dont le titre contient une référence au mythe fondateur ? L'imaginaire français en témoigne, encore troublé par ce tableau dont le titre est devenu une expression courante, tout comme "l'arche de Noé", l'autre figure qui organise l'œuvre de Barnes, justement. Tant il est vrai que la Méduse continue de fasciner et l'on peut imaginer que cette histoire de naufrage, symbole d'une humanité embarquée dans un destin cruel et annonciateur d'un changement de valeur politique et esthétique, n'aurait peut-être pas connu une telle postérité si le mythe ne s'était pas trouvé si intimement mêlé au titre.

Poursuivons : le nom du bateau salvateur qui pointe minuscule à l'horizon, n'est autre que *l'Argus*, autre nom à la dimension symbolique puissante liée aussi au regard : Argus, gardien de Io, était doté de cent yeux et ne dormait jamais que "d'un œil". Or, Zeus, qui convoitait Io, dépêche Hermès auprès d'Argus. Le messager des dieux le gratifie d'un chant poétique si monotone que le gardien suspend sa vigilance, et... s'endort, victime d'un récit. Remarquons que le mythe semble dialoguer à travers les âges avec Coleridge, énonçant la nécessité du fameux "willing suspension of disbelief", puisqu'il illustre les dangers qu'il y aurait à suspendre non "volontairement" notre crédulité. Et c'est bien ce manque de vigilance qui sera fatal à la troisième des Gorgones lorsque, Méduse endormie se laissera surprendre par Persée. Cohérence et logique des mythes. *L'Argus* est donc ce bateau entre-deux, entre-vu à l'horizon des damnés de *La Méduse*, figure de l'espoir qui apparaît, disparaît puis reparait, lui aussi à l'horizon de l'œuvre. *Le Radeau de la Méduse*, c'est encore ce tableau dans lequel le père pleurant son fils mort sur ses genoux regarde le spectateur et l'interroge dans une position qui rappelle et inverse sexuellement celui de la *pietà* traditionnelle. Par cette figure au regard soutenu qui inverse le point de vue, et regarde le spectateur, le tableau prend valeur de renouvellement et de questionnement⁴⁵.

⁴⁵ Au sujet du *Radeau de la Méduse* on pourra consulter, Lorenz Eitner, *Géricault His Life and Works*, Orbis, 1982, Régis Michel, *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard, "Découvertes", 1994. Bernard

Puissance d'évocation de Méduse donc, que l'on retrouve par exemple, pour ne citer qu'elle, dans une nouvelle récente de Antonia Byatt, "*Medusa's Ankles*"⁴⁶ et sur laquelle nous reviendrons au cours de l'analyse du mythe et de ses prolongements littéraires. Les exemples seraient légion : à chacun de les retrouver au fur et à mesure de ses lectures et... de ses visites dans les musées.

Le Radeau de la Méduse de Géricault, donc, certes, mais encore le masque de Gorgone d'Orvieto (temple du Belvédère) IV^e siècle av. J-C, le *Persée* de La loggia dei Lanzi, de Cellini, à Florence, la *Méduse* du Caravage (1596-1598), la *Tête de Méduse* de Rubens (1618), *La Tête maléfique* de Burnes-Jones (1887), *L'Envie*, de Gustav Klimt (1899), la *Tête de Méduse* de Giacometti, (1935), pour ne citer que ces exemples, montrent la fascination et la permanence du mythe à travers le temps. L'ouvrage de Jean Clair, *Méduse*, fournit un corpus de représentations et propose une belle synthèse des interprétations du mythe qui inspirera et guidera notre propos beaucoup plus modeste⁴⁷. Les travaux de Louis Marin, en particulier dans *Détruire la peinture*, s'avéreront aussi particulièrement éclairants⁴⁸.

Noël, *Géricault*, Paris, Flammarion, 1991, Michel Schneider, *Un rêve de pierre, le Radeau de la Méduse*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴⁶ A S Byatt, "Medusa's Ankles", *The Matisse Stories*, London, Chatto and Windus, 1993

⁴⁷ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989

⁴⁸ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, en particulier 117-176.

1. La femme à la chevelure de serpents⁴⁹

Lorsque Persée voit le jour, il arrive en plein drame puisque sa mère n'est autre que Danaé, fille d'Acrisios. Une prophétie avait prédit au roi d'Argos que son petit-fils le tuerait. Aussi avait-il décidé d'enfermer Danaé dans une tour d'airain ouverte sur le ciel. On connaît la suite de l'histoire ou comment Zeus sous la forme d'une pluie d'or rend discrètement visite à Danaé. Comment Danaé conçoit Persée et comment ils se retrouvent tous deux dans un coffre en bois, Acrisios ne pouvant tuer l'enfant de peur de subir le courroux de Zeus. Nouvelle arche, le coffre de bois vogue sur la mer, et aborde une petite île où un brave homme Dictys, recueille les naufragés. Polydecte, roi de l'île et frère de Dictys, aussi cruel que Dictys était bon, tombe amoureux de Danaé et veut l'épouser. Souhaitant se débarrasser de l'hostile Persée, le tyran contraint le jeune homme à proposer d'offrir en guise de cadeau de mariage, la tête de Méduse, l'une des Gorgones.

Les trois Gorgones vivaient dans une île ; munies d'ailes, la chevelure hérissée de serpents, elles avaient le pouvoir de changer en pierre celui qui les regardait. En outre, deux d'entre elles étaient immortelles. Seule Méduse était mortelle. Le héros Persée va suivre un trajet initiatique digne d'un héros de conte. Il a un contrat fixé dès le départ, va rencontrer des opposants et des obstacles, aussi bien que des adjuvants et se munir de talismans que vont lui fournir Hermès et Athéna : Hermès fait don au jeune homme d'une épée spéciale très dure permettant de fendre les écailles de la Gorgone, Pallas Athéna, son bouclier de bronze poli. Le tendant à Persée, elle lui dit : "Dispose ceci devant toi et regarde-le lorsque tu attaqueras la Gorgone, alors tu l'apercevras comme dans un miroir et tu éviteras ainsi son pou-

⁴⁹ De nombreux ouvrages traitent du mythe de Persée. Simonide de Céos, Ovide, Apollodore, Hésiode et Pindare ont modulé de diverses manières l'histoire magique du héros populaire. On trouvera des synthèses de ces œuvres dans *Méduse* de Jean Clair, *op. cit.*, dans *La Mythologie*, de Edith Hamilton, *op. cit.*, chapitre trois 167-179. *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier Alain Gheerbrant, (1969) Paris, Laffont, "Bouquins", 1982.

voir mortel⁵⁰ Pour se rendre chez les “Nymphes du Nord”, Persée doit passer par le domaine des Grées, “les vieilles femmes”, qui ont la particularité de ne posséder qu’un œil pour trois. Hermès enseigne à Persée qu’il doit attendre que l’œil soit comme en suspens entre deux des Grées pour les survoler et s’emparer de cet œil unique. Ce que fait Persée. Prêtes à tout pour récupérer leur bien, les Grées indiquent à Persée le chemin des Gorgones. Dernière étape initiatique, Persée doit traverser le royaume des hyperboréens, peuple joyeux et accueillant. Trois jeunes hyperboréennes donnent à Persée de nouveaux talismans : des sandales ailées, une besace magique qui a la propriété de prendre la taille de ce qu’elle renferme, un bonnet qui rend invisible celui qui le porte.

Lorsque Persée arrive enfin au bout de son voyage, les trois Gorgones sont endormies. Il les voit dans le bouclier d’Athéna : elles ont bien un corps immense couvert d’écailles dorées, des mains de bronze, des ailes d’or, et une chevelure de serpents. Grâce aux indications de ses dieux protecteurs, il identifie Méduse. Chaussant alors ses sandales ailées, il vole au-dessus de la Gorgone mortelle. Prenant soin de la regarder dans le bouclier, et suivant toujours les conseils d’Athéna, il parvient à lui trancher la gorge. Toujours en évitant son regard, il dépose la tête de Méduse dans la besace d’argent. Grâce au bonnet qui rend invisible, il échappe à la poursuite des deux autres Gorgones. Au retour, Persée qui n’en n’a pas encore terminé avec ses épreuves, devra trancher la tête d’un autre serpent, celui qui retenait prisonnière Andromède, fille de Cassiopée, reine d’Éthiopie. Enfin, il se rend au banquet de Polydecte qui continuait à poursuivre de sa fureur Danaé et Dictys. Face aux partisans du tyran, protégé par le bouclier Athéna, Persée exhibe aux yeux de tous la besace d’argent contenant la tête de Méduse. Les convives sont alors immédiatement pétrifiés, à jamais attablés à ce festin de pierre. La tête de Méduse devient la propriété d’Athéna qui la fixe sur l’égide, le bouclier de Zeus, dont elle était dépositaire. Pour finir en boucle avec le début de l’histoire, au cours d’une compétition d’athlétisme, Persée lance le disque qui tombe malencontreusement parmi les spectateurs.

⁵⁰ *La Mythologie*, Edith Hamilton, *op cit*, 171.

Au nombre des victimes figure, Acrisios, alors en visite chez le roi de Larissa. La prophétie s'est ainsi accomplie. Comme dans tout conte, Persée et Andromède vécurent heureux. Leur fils Electryon fut le grand-père d'Héraclès.

Le mythe de Persée appelait la réflexion sur la reproduction dès l'origine, puisque dans sa forme même, il jouait du dédoublement de l'effet spéculaire. Rappelons-nous que pour délivrer Andromède, sa future femme, Persée doit tuer un second serpent, double de la Méduse dont la tête aux innombrables serpents, constituait le cadeau de mariage de son futur beau-père et donc indirectement de sa mère. De nombreux avatars de ce mythe fondateur sont à signaler. Celui de St Georges et le dragon⁵¹ affirme la permanence de la structure transposée dans le monde chrétien. La décapitation resurgit de nombreuses fois souvent sous sa forme inversée, c'est la femme qui tranche le cou de l'homme, en particulier, dans les représentations de la décollation de St Jean-Baptiste à la demande de Salomé (Hans Memling, Aubrey Beardsley), celle d'Holopherne par Judith (Botticelli, Le Caravage), les cheveux coupés de Samson par Dalila, et encore le sacrifice d'Isaac (Le Caravage). Une nouvelle de D. H. Lawrence, réécrit le mythe castrateur sous le titre "moderne" de "Delilah and Mr Bircumshaw".

On le voit immédiatement, l'œil et le regard occupent une place importante dans l'histoire du combat de Persée et de Méduse, y compris d'ailleurs, dans les intrigues annexes et les développements entourant l'épisode principal : les Grées n'ont qu'un œil et Persée doit voler "au-dessus de la vision" pour s'emparer de l'œil unique. Dépourvues de regard, elles pourront trahir et lui indiquer le chemin.

Les choses se compliquent lorsque l'on remarque la parenté du mythe de la Méduse avec l'histoire d'Oedipe qui est aussi une histoire de vision volée et d'aveuglement. Les deux mythes entrent en résonance, puisque mère et fils, Danaé et Persée, échappent à la mort qui, seule, aurait pu sauver Acrisios, le grand-père. Mère et fils vivent en couple jusqu'à ce que, comme

⁵¹ Georges Didi-Huberman a fourni un beau travail d'analyse du mythe et de sa représentation dans *Saint Georges et le dragon*, Paris, Flammarion, 1995.

Laios, Lacrisios trouve une mort accidentelle dispensée de la main de celui qu'il fuyait. Le tyran Polydecte, autre substitut paternel, qui veut se débarrasser d'un rival gênant envoie Persée vers une mort certaine. En outre, Persée ne peut se tourner vers Andromède que lorsqu'il a tué la femme-serpent pétrifiante puis le serpent gardien. Les liens entre représentation, mort et sexualité semblent se resserrer. Le mythe de Méduse a été interprété par la psychanalyse comme fantasme de castration, horreur devant la vision du sexe féminin dépourvu de pénis. Louis Marin glose une note de Freud du 14 mai 1922, publiée à titre posthume en 1940 :

“La tête de Méduse”. “Décapiter = châtrer” [...] La terreur de Méduse est ainsi la terreur de la castration qui est liée à la vue de quelque chose [.] C'est un fait remarquable que si effrayant que [les serpents] puissent être en eux-mêmes, ils servent néanmoins à adoucir l'horreur car ils remplacent le pénis dont l'absence est la cause de l'horreur. Ceci confirme la règle technique selon laquelle la multiplication des symboles du pénis signifie la castration [..] La terreur de Méduse est ainsi la terreur de la castration qui est liée au regard jeté sur quelque chose qu'on s'attendait à trouver et qui n'est pas là : un regard sur “un manque” [.] La tête de Méduse et son regard, c'est l'objet attendu et le regard qui l'attend et la décapitation, c'est le regard qui découvre que l'objet attendu n'est pas là.⁵²

Louis Marin montre comment l'interprétation de Freud “de la représentation comme fétiche [...] est un piège et fait fonctionner [la représentation] comme piège [...] en oubliant que l'autopétrification de Méduse est une ruse de Persée”⁵³. Or, voilà qui complique les choses, Méduse aurait été une jeune fille violée par Neptune dans le temple de Minerve⁵⁴. Où l'on voit combien le mythe de Méduse suscite de réactions contradictoires et est riche d'enseignements sur le fantasme de castration, sur la représentation et ses mécanismes⁵⁵. Citons encore Louis Marin : “Ce qui est représenté *ici* c'est l'écart sur quoi 'se fonde' la re-

⁵² Louis Marin, *op. cit.*, 171-173.

⁵³ *Idem*, 175

⁵⁴ *Idem*, 149

⁵⁵ Outre Jean Clair *op. cit.*, et Louis Marin, *op. cit.*, on consultera aussi Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux, Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne* Paris, Hachette, 1985.

présentation, l'écart du présent : un point qui est un trou, trou de l'œil (perspectif) où le regard (théorique) tombe."⁵⁶

Lorsque Athéna fournit à Persée un bouclier elle lui offre bien plus qu'une protection contre un monstre serpentiforme, elle lui donne le moyen de passer par un substitut pour arriver à un processus. C'est par le détour de l'image dans le bouclier-miroir, par l'oblique, que Persée peut parvenir à ses fins. Ici, tuer la chose dont l'efficacité du regard risquait de pétrifier. Voir la chose tue. Il faut donc passer par une stratégie de la déviation, du détour, pour tuer la chose en retour. Où l'on reconnaît au passage l'entrelacs et le chiasme chers à Merleau-Ponty. Dans la déhiscence du regard, le regard tue mais peut être tué. L'effet en retour de la chose vue est mortel : seule la médiation permet l'accès à la chose qui toujours échappe puisqu'il y a écart, coupure irrémédiable entre la chose et sa représentation dans le miroir à l'intérieur de la chose elle-même. La coupure du col de la Méduse dit la coupure dans la triangularité nécessaire dont les trois pôles sont le bouclier, la chose et le sujet. En outre, Méduse médusée par son propre regard est définitivement perdue puisque le regard pétrifiant fait retour sur la chose pétrifiante. "Ce que nous voyons ce qui nous regarde" ainsi que Georges Didi-Huberman intitule l'un de ses ouvrages. Le pouvoir de l'image est tel que la chose elle-même s'y laisse prendre comme on le verra dans un autre mythe. Mort nécessaire, de la chose donc dans sa représentation, c'est ce que montre le tableau des Offices, lorsque Le Caravage peint sur la surface bombée d'un bouclier, comme en trompe-l'œil⁵⁷, une tête de Méduse fascinée / fascinante, elle-même probablement auto-portrait de l'artiste présent / absent à jamais. "Là et perdu", la représentation signifie présence et absence, d'où la mélancolie et le deuil de la chose à accomplir dans la présentification de la chose.

⁵⁶ Louis Marin, *op. cit.*, 176

⁵⁷ Louis Marin donne la description du tableau : "La tête de Méduse est peinte sur un vieux bouclier de tournoi du XVI^e siècle avec une bordure d'ornements dorés sur fond noir Des morceaux de cuir et de veaux sont encore visibles", *idem*, 132

Ainsi le mythe interroge-t-il non seulement le processus idéal de la re-production comme seconde présentation compensatoire, mais dans l'indirection nécessaire de la vision qui en même temps loge la chose à jamais dans l'œil de cet Autre qu'il faut éviter. Il dit aussi la perte irrémédiable figurée par l'instant de la coupure de la représentation, l'instant de l'écart irréductible. Enfin, il nous parle des pouvoirs de la forme. Lorsque Persée tout auréolé de sa victoire sur la Méduse et sur le serpent qui retenait Andromède, se dresse sur le seuil de la salle du banquet, il brandit la besace d'argent, moulée sur la tête de Méduse. Alors, c'est la forme qui méduse les spectateurs et non plus le regard de Méduse. La forme seule, *morphé* plus que *eidos*, ici forme-contour, elle a le pouvoir de la chose avec qui elle entretient un rapport synecdochique d'adéquation contenant / contenu. D'où le festin de pierre, la puissance de l'effet.

Pour Louis Marin, "Le tableau en produisant un effet du 'voir' se constitue comme force, il opère une distribution des effets de vision". Dans la coupure de la représentation se produit l'aller-retour entre théorie et pratique. Le tableau du Caravage montre l'absence et non le manque, le moment de la coupure irréprésentable entre l'avant et l'après, la pulsion scopique. Stupéfaction de la représentation qui saisit le spectateur médusé, c'est "l'effet-Méduse de la représentation", "l'action, autrement dit, est immobilisée, statufiée, *stupéfiée* : effet-Méduse."⁵⁸ De la représentation comme stupéfaction, ce qu'explore Danièle Pitavy-Souques, à propos de l'œuvre de Isabel Huggan, déployant les origines du mot dont on ne sera pas étonné d'apprendre qu'elles ont à voir avec la mort, l'image et la sexualité.

stupide du latin *stupere* stupéfier, dérivé du grec *typtein* frapper, "battre" apparenté à "type", indique l'absence d'intelligence ou de bon sens, suggère la passivité. Or l'examen étymologique révèle une constellation sémantique plus inquiétante. Au départ *stupere*, qui signifie les coups et leur résultat, dont on note qu'il est proche de l'effet produit par Méduse. Ensuite le terme apparenté "type" du latin *typus* image, dérivé du grec *typos*, "coup" de *typtein* "frapper" apparenté au latin *stuprum* "déhonorer" du sanscrit *tupatis* "il fait mal", met clairement en relation l'image, la violence et la sexualité honteuse, incontrôlée. On touche ici, semble-t-il, au vif

⁵⁸ Louis Marin, *idem*, 128 et 193

de la question, à savoir que toute image a partie liée avec d'une part la violence pour ce qui est de sa production, d'autre part un interdit qui tient de l'opprobre lié au sexuel pour ce qui est de son sujet. Prise au sens large de représentation ou production esthétique, qu'elle soit de l'ordre oral ou visuel, l'image constitue alors une transgression (violence) de l'interdit qui touche à la sexualité (l'incontrôlé), parce qu'elle ose le mettre en scène. Cela est vrai, comme on le sait, depuis le commencement des récits mythiques, et l'on songe à l'immensité de la production artistique qu'ils ont engendrée, cela est vrai de toute œuvre d'art, osera-t-on soutenir, puisque dans la mort, génératrice de l'art, la sexualité est toujours présente⁵⁹

Figure apotropaïque, défensive et offensive pour méduser les ennemis, la figure de la femme à la chevelure de serpents, accrochée au bouclier d'Athéna, opère la réversibilité du regard retourné contre soi, du je en tu et inversement de l'homme en femme, du représenté en représentant dans le tableau du Caravage où le convexe devient concave, un bouclier et un tableau, celui d'Athéna et celui du Grand-Duc de Toscane, miroir et tableau, piège de l'œil dans son regard. C'est sous "l'égide" de la figure ronde du bouclier que nous découvrirons l'œil du texte.

On verra plus loin avec notre étude de "*The Oval Portrait*" d'Edgar Allan Poe comment le mythe fait retour lorsque le peintre peint la femme, s'abîme dans sa représentation, lui prenant les couleurs de la vie au profit de l'art l'idéal. On pourra lire ce texte comme un dispositif de visionnement qui en dit long sur l'œil et le regard, ainsi que sur l'effet médusant de l'image. L'effet de coupure entre le réel et la représentation fournit un axe de lecture révélateur qui provoque "ce que nous voyons, ce qui nous regarde". La vérité en peinture n'est qu'un mensonge, ainsi que l'extraordinaire "*lifelikeliness*" nous le fait pressentir, qui demultiplie en le dissimulant, le signifiant "lie". L'oxymore du mentir-vrai recoupe l'oxymore poésique de "la vie dans la mort" (premier titre de la nouvelle). La peinture vampirise le sujet et se nourrit des couleurs de la vie. Regarder la toile, c'est voir la vie, c'est aussi constater l'absence du sujet. L'absorption dans le travail fait négliger au peintre la vie palpitant à ses cô-

⁵⁹ Danièle Pitavy-Souques, "Faces et masques: *The Elizabethan Stories* d'Isabel Huggan", *Image et récit*, éd. Jean-Michel Lacroix et al, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 301.

tés. Réaliser l'incarnat, c'est enlever au sujet son âme, en faire un objet de re-présentation, d'où la coupure avec le réel comme dans le mythe de la Méduse. Nouveau Persée, le peintre a tué l'objet qui l'avait séduit. La peinture est deuil et la couleur instrument mortel, comme dans le cliché, autre image morte : le peintre "ravit à la vie ses couleurs". L'oscillation personnage / portrait, qui passe par la médiation du peintre, montre l'oblique de la création, intermédiaire entre le sujet représenté et le sujet représentant. En ce sens le peintre devient pivot comme dans la comparaison où l'énonciateur se dévoile dans l'articulation du "comme".

2. La descente aux enfers : le corps d'Orphée

La musique, la poésie et la voix trouvent leur figure emblématique dans un mythe ancien où l'évocation d'un corps démembré a 'à voir' avec l'art. Orphée, le musicien, par la magie de son art, séduit tous les êtres qui l'entendent. Sa femme Eurydice, mordue par un serpent, descend aux Enfers. Les dieux, sensibles au désespoir du musicien dont la lyre s'est tue, lui accordent d'aller chercher Eurydice à condition de ne pas se retourner sur le chemin du retour. On connaît la suite, ou comment Orphée se retourne trop tôt et perd l'objet aimé dans un premier et dernier regard. Cette partie du mythe est bien connue. Orphée, le séducteur, montre le caractère envoûtant de la musique et dit l'impatience de l'amour. Il meurt de son incapacité à surmonter son insuffisance. Porté vers l'idéal, il manque de force d'âme, malgré ses aspirations vers le sublime. Il retombe dans la banalité et meurt de n'avoir pas eu le courage de choisir. Orphée, c'est l'homme qui "a violé l'interdit et osé regarder l'invisible"⁶⁰. Celui qui a osé la transgression passant du monde des vivants au monde des morts et revenant des Enfers.

On retrouve là le rôle de toute oeuvre novatrice qui s'origine "contre" l'ordre ancien et fonde une nouvelle vision. L'enfer au sein duquel Orphée va chercher Eurydice rappelle celui de

⁶⁰ Voir *Dictionnaire des symboles*, Chevalier et Gheerbrand, Paris, Laffont, Bouquins, 1989 et *La Mythologie*, Hamilton, op. cit.

Dante, à la porte duquel il faut abandonner tout espoir. C'est qu'Orphée confond l'idée de la chose avec la chose ; il est puni pour avoir voulu voir la chose, ce vers quoi tend la représentation sans jamais l'atteindre⁶¹. Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée*. voit le mythe comme celui de "La femme irréprochable", l'Eurydice des peintres figure une imminence figée ('elle va se lever') et c'est en même temps l'oubli [...] dans sa descente aux enfers pour y trouver la 'femme incomparable' et pour la ramener au jour, au tableau, à la vie", Orphée ne peut s'empêcher de se retourner et dans le regard perd Eurydice. C'est parce qu'il veut regarder la réalité de la femme au lieu de son idée (la représentation) qu'il la perd. "L'œuvre c'eût été la ruse et le détour, la recherche *wie absichtlos*, comme sans but"⁶². À travers Orphée, "le mythe grec dit : l'on ne peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur [...] n'est pas poursuivie pour elle-même"⁶³. Autrement dit pour faire œuvre d'art, il faut en passer par le détour, "un compromis rusé entre peinture et désir, tableau et femme". D'où le piège évoqué par Louis Marin et la nécessité de l'indirection de la figure.

Mais continuons avec la partie la moins célèbre du mythe. Après la perte d'Eurydice, Orphée se serait tourné vers l'amour des garçons, refusant les avances des femmes Thraces qui le poursuivaient de leurs assiduités. Dans leur fureur, elles réduisent son corps en pièces ; ses restes sont dispersés, sa tête, jetée dans l'Hèbre est portée jusqu'à Lesbos. Les neuf muses la recueillent et lui donnent une sépulture décente dans le sanctuaire de l'île. Elles rassemblent ses membres épars et les disposent dans une tombe, au pied du mont Olympe. Le mythe dit ici la coupure irrémédiable, entre tête et corps, esprit et matière, celle de la représentation, du chant. Rassembler les membres dispersés, c'est procéder à la reconstruction d'un corps en mor-

⁶¹ Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, 67-70.

⁶² Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, *op. cit.*, 67-68 et en note p. 68 : "cf H Damisch, "Wie absichtlos", le faire et le croire, la ruse la théorie", in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°18, p 55-73 (105), 1978"

⁶³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, (1955), 1966 cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 68

ceux, tendre vers la globalité, l'unique. Que ce soient les Muses qui recomposent le corps d'Orphée, voilà qui lie encore davantage le mythe à la représentation, comme tentative de constituer un tout.

Dans la lutte contre le démantèlement de la mort pour ramener à la vie, il manquera toujours quelque chose pour réaliser l'intégrité de l'être : la tête ou le corps d'Orphée, le sexe d'Osiris qui a subi le même sort. Pensée du manque, voilà qui nous ramène une fois de plus vers la modernité, selon H. Quéré qui y voit le supplément qui soustrait, l'en-situation et rajoute le hors-situation.⁶⁴ Où l'on aborde la dimension linguistique et anthropologique de l'œuvre d'art qui questionne les savoirs, montre les enjeux du texte, et provoque l'interrogation visible dans le démembrement de la phrase, du texte, le rôle de l'écrivain délogé de son rôle dans la transcendance du texte face aux doutes et aux apories de la faillite du langage, coupure inséparable entre le référent et le signe, entre la vie et la création. Où l'on retrouve aussi l'être en morceaux du cubisme. Inventer une nouvelle manière de dire le monde en crise et de dire les enjeux de l'esthétique qui bouleverse le lecteur, le change. Et de clamer son impuissance, celle de l'homme déchiré dans un monde apocalyptique.

D'où encore dans le texte, celui de Virginia Woolf cette fois, et dans *The Waves* en particulier : "*I am not one person I am many people*"⁶⁵ qui revient comme un leitmotiv. Ce travail de suture qu'effectue Bernard lorsqu'il "résume", et contient dans sa "somme" tous les autres personnages, tout comme la fin du livre contient le livre tout entier. Et aussi : "*we saw for a moment laid out among us the body of the complete human being whom we have failed to be, but at the same time, cannot forget*". Les six personnages, plus Percival, l'absent, sont les morceaux épars du corps d'Orphée, que le texte rassemble, tout en énonçant l'incomplétude et le manque, la partition, la séparation nécessaire. À eux tous, ils constituent un être, un livre, une

⁶⁴ Henri Quéré, *Exigences et perspectives de la sémiotique*, John Benjamins Publishing Company, 1984, tome II, 792-799.

⁶⁵ Virginia Woolf, *The Waves*, London, Granada, [1931], 1979, 187, 190, 195, 191

fleur : “a many-sided substance cut out of this dark ; a many-faceted flower.” (W 155) Hors là, point d’existence. Et encore rejoindre la première coupure : “to rejoin the body of our mother from whom we have been severed” (W 157). *The Waves* comme voyage aux enfers, donc, celui de Dante, d’Orphée et la parole orphique qui dit l’impossible dire et joue sur les mots world / word : “But how describe the world seen without a self ? There are no words” (W 194), l’opacité et l’obscurcissement nécessaires comme lors de l’éclipse solaire. Ombres au royaume des ombres et *in arcadia ego*.

The heaviness of my despondency thrust open the gate I leant on and pushed me, an elderly man, a heavy man with grey hair, through the colourless field, the empty field No more to hear echoes, no more to see phantoms to conjure up no opposition, but to walk always unshadowed, making no impress upon the dead earth (193)

La mort en Arcadie aussi, ce que Woolf salue dans son journal sous la forme d’une nouvelle image : “my defiance of death in the garden”⁶⁶. Comme dans le tableau de Poussin, l’œuvre énonce la théorie, se désigne du doigt, porte l’énonciation de la théorie en avant⁶⁷. Écoutons la mer et c’est la mort qui parle : “The waves broke upon the shore”. Lorsque sur le rivage de l’origine de l’homme, se brise son rêve puisqu’il y a un début et donc une fin. Ainsi parle la sibylle dont la parole inéluçable encadre et rythme les soliloques.

3. L’inlassable contemplation

Autre effet de retournement de soi sur soi, fondateur et sources d’interprétations psychanalytiques, le mythe de Narcisse connaît les honneurs du langage courant. Écoutons ce que le mythe nous conte de la représentation et du travail de la psyché. Le beau jeune homme qui se penche sur l’eau de la fontaine et découvre son image “tombe” amoureux de ce reflet si séduisant, qu’il ne peut le quitter sans le perdre, mais qu’il ne

⁶⁶ Virginia Woolf, *A Writer’s Diary*, St Albans, [1953], 1978, August 20th., 157.

⁶⁷ Louis Marin, *De la représentation*, “Aux marges de la peinture : voir la voix”, Paris, Gallimard, Le Seuil, Hautes Études, 1994, 328-341.

peut approcher. Il néglige les jeunes filles et en particulier, la nymphe Écho, rendue comme muette par Hera, puisqu'elle était incapable de prendre la parole la première et ne pouvait que répéter ce que les autres disaient. Elle aussi donc, condamnée à la reproduction, sonore, cette fois-ci. Narcisse finit par dépérir, figé dans une auto-contemplation douloureuse. L'amour de soi, qui fait oublier l'autre pour le reflet, révèle la fascination du miroir, outil indispensable de l'autoportrait pratiqué par tant de peintres. Quel modèle en effet plus docile et plus disponible que soi ? Voire à la limite de la saturation, comme dans le cas de Rembrandt qui ne cesse de se peindre, que pour peindre ses femmes ou son fils.

Ici encore, comme dans la Méduse, le trompe-l'œil, la représentation, entre-deux, excès, coupure, symbolise la coupure du sujet, entre sujet et objet et montre l'entrelacs entre voir et être vu, ceci dans la chair du monde, dans le même espace. Et c'est le reflet substitué au sujet qui le tue dans un acte d'auto-réflexivité et d'idéalisation du moi. Méduse médusée par Méduse ? Pouvoir médusant de la représentation vue comme reflet inversé de soi-même : Narcisse, l'artiste tué par lui-même, narcissé-la-fleur décadence de la représentation qui se nourrit d'elle-même : l'image fait retour, et dit la perte. Pouvoirs de l'image mortifères. En même temps, l'idéalisation du moi qui a lieu dans la contemplation de Narcisse, montre l'un des processus à l'œuvre dans le travail de l'artiste : la sublimation.

Une autre origine du mythe due cette fois-ci à un hymne homérique des VII^e ou VIII^e siècles, donc antérieur au mythe plus célèbre rapporté par Ovide, raconte comment Perséphone fut séduite par la fleur, qui alors était pourpre et argentée, et se retrouva aux enfers enlevée par les noirs chevaux du roi régnant sur le royaume de la nuit. Le narcissé est donc assimilé à un mythe illustrant la mort et la renaissance, puisque tous les printemps il réapparaît comme Perséphone, ramenée des enfers par sa mère Déméter. Comme Orphée aussi qui descend aux enfers et en revient. Mort et renaissance font donc partie du processus. Rien d'étonnant à ce que des mythes de re-création suivent le schéma initiatique classique de passage par l'épreuve de la mort suivie d'une renaissance ; c'est le sort que subit Persée à plusieurs reprises lorsqu'il affronte son enfer personnel,

condamné à une mort certaine dans l'arche avec Danaé, envoyé à la mort par Polydecte et enfin mettant sa vie en péril face au serpent qui garde Andromède. Mort et résurrection, comme dans le sacrifice divin de la religion chrétienne, lorsque Dieu s'incarne en son fils pour mourir sur la croix et revenir du royaume des morts au bout de trois jours. Autre mythe de création, le mystère de l'Incarnation, par le Verbe, du fils créé à "l'image" du père par l'opération du Saint-Esprit.

S'appuyant sur le leurre de la perspective : "Tel est le paradoxe de la perspective qu'elle prétend captiver l'œil et l'introduire à une profondeur illusoire par des moyens qui n'empruntent rien qu'à la surface et à la géométrie déceptive"⁶⁸, Hubert Damisch, rappelle que pour Alberti, Narcisse aurait été l'inventeur de la peinture :

Alberti avait coutume de dire que l'inventeur de la peinture, *fiori d'ogni arte*, ne fut autre que Narcisse, dont l'histoire vient à propos : "Qu'est ce que peindre sinon embrasser à l'aide de l'art la surface (*cette surface-là*) de la source ?"⁶⁹ La formule dénonce, en le nommant, le narcissisme formel sur lequel se fonde la représentation et prend en compte l'aplatissement (dont le caractère originaire est connoté par le mot *source*) qui en est le corollaire. Peindre c'est êtreindre, embrasser, *sans reste* une surface.⁷⁰

Alberti, Damisch, et en écho, Louis Marin, dont le commentaire fera ici office de point d'orgue, chute dans le miroir du chiasme.

Car la malheureuse histoire de Narcisse – cet étrange amour de soi comme un autre qui s'accomplit, impossible, dans la découverte que cet autre est soi – et dont la leçon est de conter le destin du désir de connaissance – l'histoire de Narcisse est aussi celle de l'origine de la représentation, et peut-être aussi sa fin.⁷¹

⁶⁸ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, 165-66.

⁶⁹ Leone-Battista Alberti, *Della Pittura*, Florence, Luigi Malle, 1950, liv II, 78-79, cité par Hubert Damisch.

⁷⁰ H Damisch, *op. cit.*, 166

⁷¹ Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, 172.

4. Le don de la vie

C'est bien d'une incarnation dont nous parle le dernier mythe que nous évoquerons ici, celui de Pygmalion, le sculpteur. Lui aussi comme Narcisse dédaignait les femmes et se consacrait à son art. Or, un jour, il éprouva une véritable fascination pour l'une de ses créations, une statue de femme du plus joli marbre. Il la polit tant et tant qu'il finit par lui donner un nom, Galatée, et par s'éprendre d'elle. Son cas émut Vénus qui décida de donner vie à la statue. C'est ainsi que le sculpteur amoureux sentit la vie naître sous ses doigts au fur et à mesure qu'il touchait telle ou telle partie du corps de sa bien-aimée. Voilà le fantasme de l'artiste réalisé : donner la vie à sa création, rivaliser avec le Créateur qui, seul, peut donner la vie. En même temps il s'agit de devenir le père de son père, d'égaliser le rival par excellence. Que de romans décrivant l'acharnement du créateur, perdu dans une tâche impossible celle de copier la vie "au vif semblant", donner l'illusion de ce qui fait la vie, l'incarnat, le mouvement, le fugace par définition, l'éphémère. Nous en verrons un exemple avec l'étude de la nouvelle de Edgar Allan Poe "The Oval Portrait", véritable déploiement de plusieurs mythes. Rappelons aussi la célèbre pièce de George Bernard Shaw, *Pygmalion*, réinterprétant le mythe à la manière moderne : c'est par le langage que Higgins re-façonne Eliza. On connaît le succès de la pièce reprise sous forme de comédie musicale dans *My Fair Lady*.

On voit assez depuis le début de ce travail, que l'image sous ses formes les plus variées, de la plus tangible à la plus évanescence, travaille la représentation et les systèmes de représentation. Or, à travers ces systèmes il en est deux qui constamment s'interpénètrent, se défient et s'épaulent : la poésie et la peinture, les arts du langage et les arts plastiques. Il nous faut donc maintenant retracer l'origine de cette joute qui a opposé les "arts sœurs", avant de voir à notre tour, comment l'un et l'autre "jouent" ensemble jusqu'à faire craquer les cadres de la représentation lorsqu'il s'agit de dépasser les limites, de transgresser. C'est-à-dire affirmer une prise de position éthique tout autant qu'esthétique. Lorsqu'un texte parle d'une image et

d'un peintre, il raconte une histoire de peinture, comme certains tableaux devaient raconter des histoires. La poésie est comme une peinture, *ut pictura poesis*.

Chapitre 3

La tradition poétique – Le dialogue infini

Dès l'origine des arts de la représentation, poésie et peinture ont vu leurs destins liés. Rensselaer W. Lee rappelle dans son ouvrage désormais classique :

Entre 1550 et 1750 les traités sur l'art et la littérature insistent presque tous sur la parenté étroite qui lie peinture et poésie. 'Les deux sœurs', comme on les appelait communément – Lomazzo note même qu'elles sont nées ensemble – différaient certes par leurs moyens d'expression, mais on considérait qu'elles étaient presque identiques dans leur nature profonde, leur contenu et leur finalité.⁷²

L'une était renvoyée à l'autre comme deux jumelles inséparables, les deux "sœurs"⁷³, dont chacune essaierait de trouver son identité indépendamment de l'autre. Or, la poésie était classée parmi les arts libéraux alors que la peinture, considérée comme un art mécanique, semblait proche du travail de l'artisan, non noble. La peinture avait tout à gagner d'un rapprochement avec la poésie. Cependant l'un des exercices les plus prisés en poésie, celui qui démontrait le savoir-faire de l'artiste était bien la description d'œuvres d'art, comme le fameux bouclier d'Achille, dans l'exercice rhétorique de haute volée dénommé *ekphrasis*. Ainsi, la célèbre formule empruntée à Horace *Ut pictura poesis* fut utilisée dans les deux sens. Que la

⁷² W Lee Rensselaer, *Ut Pictura Poesis ; humanisme et théorie de la peinture XV^e, XVII^e siècles*, Paris, Macula, (1967) 1991, 7.

⁷³ "Les noms signifiant art sont féminins en grec, en latin et en italien", signale le traducteur de Rensselaer, Maurice Brock.

poésie soit comme la peinture certes, mais que la peinture soit comme la poésie aussi. Nous verrons comment sur cette problématique sont venus se greffer des systèmes philosophiques, des modes d'appréhension du voir, ainsi que le travail du rhétorique et l'analyse du descriptif.

1. *ut pictura poesis, le paragone*⁷⁴

Le lien entre peinture et poésie est attesté dès l'antiquité. Lucien puis Pétrarque célèbrent Homère que Pétrarque appelle "premier peintre des mémoires antiques"⁷⁵. Plutarque attribue à Simonide de Ceos au VI^e siècle avant Jésus Christ, le célèbre aporisme qui serait à l'origine de la comparaison entre peinture et poésie⁷⁶ : la peinture serait une poésie muette et la poésie une peinture parlante. "Simonide posait aussi que le mot poétique est une image (*eikon*) de la réalité : dans le texte poétique, le mot est comme ces *eikones* que produisent peintres et sculpteurs", rappelle Daniel Arasse⁷⁷. L'analogie avait également été établie dès Platon dans le Livre dix de la *République* et le *Cratyle*.

L'origine de la comparaison entre peinture et poésie trouverait son fondement théorique dans deux textes dont l'autorité n'est plus à démontrer : *La Poétique* d'Aristote et *L'Art poétique* d'Horace. Même si, ni Aristote ni Horace, n'avaient cherché à forcer la comparaison entre les deux arts, tous deux avaient suggéré des analogies stimulantes. Dans la *Poétique*, après avoir proposé que les peintres et les poètes imitent les hommes les rendant meilleurs, plus mauvais ou pareils à nous mêmes, Aristote utilise une parenthèse pour tracer un parallèle entre la structure de l'œuvre peinte et celle de la tragédie, soit l'histoire : "Ainsi le principe et, si l'on peut dire, l'âme de la tragédie, c'est

⁷⁴ On consultera entre autres avec profit l'ouvrage classique de W. Lee Rensselaer, *Ut Pictura Poesis* ; *op. cit.*, *Iconology* de Mitchell, déjà cité, Yves Bonnefoy, "ut pictura poesis", *Lisible / visible*, D Moncond'huy éd., *Cahiers Forell*, N° 9, mars 1998, publication FORELL, Faculté Lettres / Langues, Poitiers.

⁷⁵ Voir Rensselaer, *op. cit.*, note 6 pages 7 et 8

⁷⁶ Plutarque *De Gloria Atheniensium*, III, 346f-347c.

⁷⁷ Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1992, 257.

l'histoire ; les caractères viennent en second (en effet c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc).⁷⁸ L'intrigue donc, comme silhouette, canevas, dessin.

Dans *L'Art Poétique*, Horace, à deux reprises établit une comparaison entre peintres et poètes. Rensselaer rappelle qu'il décrit "une peinture représentant des hybrides grotesques et la compare à un livre dont les vaines élucubrations sont à l'image des rêves d'un malade. Il conclut en admettant que les peintres et les poètes ont également droit à la liberté d'imagination pourvu que ce Pégase aux pouvoirs parfois dangereux reste attaché dans l'écurie du probable et du convenable."⁷⁹ Passage intéressant où le lien entre création artistique, travail de l'imaginaire à la Fuseli presque, je pense au *Cauchemar* où l'on voit un cheval penché au-dessus d'une femme, et travail du rêve sont liés. Mais c'est bien entendu dans les célèbres vers 361-365 de *l'Art poétique* qu'Horace établit le parallèle définitif qui allait connaître une si longue postérité.

*ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen ;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres reprises dix fois, font toujours plaisir.⁸⁰

Or les critiques ont infléchi les comparaisons d'Aristote et d'Horace hissant la peinture au niveau des arts libéraux. Ce faisant, on assistait à une distorsion de la pensée originale des

⁷⁸ *Poétique*, VI, 50 a : pour l'édition française, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, ouvrage cité par Rensselaer, *op. cit.*, note 13 p. 11.

⁷⁹ Rensselaer, *op. cit.*, p. 12, référence à Horace, *Art poétique*, v 1-13.

⁸⁰ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, 13, note 15.

deux théoriciens qui ne voyaient dans le parallèle qu'une comparaison utile à faire comprendre pour l'un, la primauté de la structure dans l'œuvre tragique, pour l'autre le "plaisir" varié que peuvent donner les œuvres de peinture comme de poésie selon le point de vue, la fréquence ou les jeux de lumière. Mais on sait aussi qu'il n'y a pas de métaphore innocente, que la rhétorique joue le rôle de théorie en action, ce qu'a confirmé le succès des deux comparaisons et leur extension à la recommandation : la poésie doit faire œuvre de peinture. Krieger le rappelle dans sa discussion de *l'ut pictura poesis* : nul n'enjoint à la poésie de "faire œuvre de peinture".⁸¹

Charles du Fresnoy en 1667, fournit l'exemple paradigmatique du retournement de la formule. Dans son poème *De arte graphica*, il repousse le point de la citation d'Horace au delà du verbe *erit*, articuland ainsi définitivement la similitude autour d'un chiasme éloquent. Si bien que certains critiques, citant les vers d'Horace, citeront en fait...les quatre premiers mots du poème de Du Fresnoy :

*ut pictura poesis erit ; similisque Poesi
Sit Pictura ; refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices et nomina ; muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari ;
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae ;
Quad pulchrum aspectu Pictores pingere curant :
Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,
Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur*

La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie ; à l'envi, chacune des deux reflète sa soeur, elles échangent leurs tâches et leurs noms ; on dit que la peinture est une poésie muette, on donne habituellement à la poésie le nom de peinture parlante ; les poètes chantent ce qui est agréable à l'ouïe, les peintres s'occupent de dépendre ce qui est beau pour la vue ; et ce qui est indigne des vers des poètes ne mérite pas non plus que les peintres y consacrent leurs efforts.⁸²

Daniel Arasse rappelle que :

⁸¹ Krieger Murray, *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992

⁸² Charles du Fresnoy, *De arte graphica*, Paris, 1667, v 1-8, cité par Rensselaer, *op. cit.*, note 5, p. 8.

lorsque la théorie classique réutilise la pensée de Simonide de Ceos et qu'elle l'associe au parallèle d'Horace elle ne retient pas la fin de la comparaison, en oubliant que le poète romain parlait des deux modalités (rapprochée et lointaine) du plaisir que l'on peut prendre à ces deux arts, en inversant de fait les termes de l'équivalence et en posant que "la peinture sera comme la poésie", la pensée classique travaille, dès son origine humaniste, à faire accéder la peinture au prestige de la poésie, c'est à dire à la soumettre en définitive à son ordre, celui du discours.⁸³

Analogie tentante qui incite au rapprochement mais aussi à la nécessaire différentiation voire à la compétition. Ce que n'hésitera pas à faire Léonard de Vinci dans ce qu'il désignait sous le nom de *paragone* : la lutte entre les deux arts pour se voir décerner la première place. Pour Léonard, à cela rien d'étonnant, la peinture l'emporte sur sa "sœur", la poésie, pour la simple raison que les arts visuels sont...visuels, que l'œil est supérieur à l'oreille⁸⁴. Ce que rappelle W. J. T. Mitchell :

Leonardo musters every traditional sensory prejudice he can think of : the eye is the noblest sense, the window of the soul ; it is the most far-reaching and capacious ; it is the most useful and scientific, since it naturally constructs a perspectival view "along straight lines that compose a pyramid based in the object and leading to the eye"⁸⁵

Voici énoncé le principe de la pyramide visuelle et affirmée "la différence entre peinture et poésie reposant sur la différence entre ombre et substance, faits et simples signes de faits"⁸⁶.

⁸³ Daniel Arasse, *op. cit.*, 257.

⁸⁴ Notons à ce sujet l'application astucieuse du *paragone* au domaine du biographique effectuée par Marianna Torgovnick dans son chapitre "The Sisters' Arts", chapitre où elle étudie les relations d'émulation qui existaient entre les deux sœurs Stephen. Virginia et Vanessa s'étaient sagement partagées le domaine des arts, l'une optant pour la peinture l'autre pour la "poésie". Émulation non dépourvue de jalousie de la part de Virginia, comme en témoignent ses lettres pleines de compliments assortis d'une pointe critique, ce qui n'était pas le cas de Vanessa. *The Visual Arts Pictorialism and the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

⁸⁵ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, 119-120, citant l'édition américaine du traité de la peinture de Léonard, *Treatise on Painting*, ed. A Philip, McMahon, Princeton, Princeton University Press, 1956, XX

⁸⁶ *Id.* 118.

Ut pictura poesis, ut poesis pictura, La réversibilité de la formule est riche d'enseignements. Elle montre comment l'on est passé du principe préconisant la vivacité des images poétiques lorsque "la poésie est comme la peinture" et met sous les yeux la scène décrite, *l'enargeia*, à la tradition de la peinture historique, placée au sommet de la hiérarchie des œuvres picturales lorsque la peinture doit être comme la poésie. C'est à dire s'inspirer d'un texte (mythologique, biblique, historique...), sélectionner les éléments qui permettront dans la composition de représenter l'action avec le plus de justesse et de grandeur. C'est ce que préconise Alberti dans *Della Pittura* lorsque, après avoir enjoint au peintre de "s'attacher à *feindre* que cela qui se voit : des choses que l'on ne peut voir, il n'en est aucune qui soit de son ressort"⁸⁷, il propose de commencer par tracer un rectangle sur le plan figuratif à l'instar d'une fenêtre ouverte à travers laquelle le peintre verra, non pas la nature, mais ce qu'il voudra représenter, soit la disposition de la scène, la composition de l'*istoria*, ce qui correspondait à la *dispositio* rhétorique : "*principio dove io debbo dipigniere. Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miro quello che quivi sarà dipinto.*"⁸⁸ Il convient de citer le texte en italien pour écarter les dérives comme celles qui ont fait du tableau une "fenêtre ouverte sur le monde". Ces dérives métaphoriques ont cependant permis l'invention de dispositifs scéniques et descriptifs littéraires, d'effets de cadrages dont nous rendrons compte plus loin.

Texte et image se rejoignent de nouveau dans la célèbre phrase de Poussin qui, au sujet de *La Manne*, enjoint à son ami Chantelou : "Lisez l'histoire et le tableau"⁸⁹. Daniel Arasse souligne :

⁸⁷ H. Damisch, *op. cit.*, p 152, citant Alberti *Della Pittura*, liv II p. 78.

⁸⁸ *Id.*, Alberti, *Della Pittura*, liv. I, p. 70.

⁸⁹ Lettre à Chantelou de novembre 1747, voir à ce sujet l'étude de Louis Marin qui, reprenant "l'alphabet" de Poussin parle des "lettres de l'écriture picturale [...] signes corporels laissés par les mouvements des esprits comme traces des émotions", *Détruire la peinture*, "Musique poussinienne encore : à propos de la *Manne*", Paris, Galilée, 1977. et D. Arasse, *op. cit.*, 138-139.

De ce point de vue ce que l'on pourrait appeler "l'instance langagière" de la peinture est fondée sur bien autre chose qu'une simple comparaison ou même que la domination des conceptions linguistiques et rhétoriques de la culture classique. Si, selon le mot d'Yves Bonnefoy, le contour des figures est "un piège tendu par le langage", ce piège est celui-là même de la représentation occidentale. A sa fenêtre Delacroix ne voit aucun contour dans la nature, mais à son chevalet, il utilise la Nature comme un "dictionnaire", et c'est sans doute à Poussin qu'il revient, une fois encore, d'avoir le plus brièvement et le plus clairement formulé cette similitude : "De même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et à exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain servent à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce qu'on a dans l'esprit."⁹⁰

Peindre "tout ce qui se voit sous le soleil" mais aussi interpréter ce que l'on voit, structurer l'image sur le modèle du langage, et encore choisir son sujet, tendre vers une forme idéale et non pas une simple imitation de la nature. C'est encore rejoindre l'Idéalisme néo-platonicien d'Alberti : peindre la nature non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être et aussi se conformer à la théorie aristotélicienne de l'imitation sélective de la nature⁹¹. Par exemple, en faisant une peinture composite qui sélectionnerait chez différents modèles les détails de la beauté – comme ce fut le cas de Zeuxis qui s'inspira de cinq jeunes filles pour peindre Hélène⁹² – ou en ayant à l'esprit un idéal du beau. La peinture d'imitation doit être plus vraie que nature et présenter une Idée du beau et du vrai... à s'y méprendre. D'où la postérité de l'histoire rapportée par Pline, le célèbre épisode des raisins de Zeuxis qui attireraient les oiseaux et les évocations des

⁹⁰ D. Arasse, *op. cit.*, p 142, précise en note que la référence à Yves Bonnefoy est contenue dans B. Vouilloux, "La description du tableau : la peinture et l'innommable", *Littérature*, 73, février 1989, 61-82, qui cite Y. Bonnefoy p. 63, et que la formule de Poussin sur les "vingt-quatre lettres" se trouve "rapportée par Félibien, cité dans Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 184".

⁹¹ Pour la discussion de ces principes, voir Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, dans le chapitre sur "L'Imitation", 22-37.

⁹² *Id.*, 33, Rensselaer W. Lee précise que l'histoire de Zeuxis est rapportée par Cicéron dans *De inventione*, II, 1, 1, sq, et par Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, et Giovan Pietro Bellori, *le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turin, E Borea, 1976, 13-15

peintures par Philostrate dans lesquelles on ne savait pas "si c'est une vraie abeille qu'ont trompée les fleurs peintes ou nous qui sommes trompés la croyant vraie"⁹³. Est-ce une abeille prise au piège du tableau ou le tableau qui prend au piège le spectateur ? Nous voilà ramenés aux origines de la peinture : présenter l'absent. Suppléer à l'absence par le leurre.

2. La fortune de l'*ut pictura poesis* : de quelques théories

Il nous reste à examiner rapidement quelques théories qui ont fait date dans l'étude des relations entre texte et image, et qui permettront d'éclaircir certaines des allusions contenues dans les dispositifs picturaux, ainsi que les enjeux des discussions d'experts que nous rencontrerons au détour de nos études d'œuvres littéraires. Donnant suite en quelque sorte à la théorie humaniste de l'*ut pictura poesis*, les théoriciens ont périodiquement senti le besoin de reconsidérer le *paragone* à la lumière de leur temps.⁹⁴ On a vu comment Simonide de Ceos voyait la peinture comme une poésie muette et la poésie comme une peinture aveugle, comment Léonard faisait de la peinture le premier des arts à cause de la supériorité naturelle de l'œil sur la parole. Valeur d'évidence donc de présentation apparemment im-médiate de l'œuvre picturale.

⁹³ André Chastel, dans *Musca depicta*, Milan, Franco Maria Ricci, 1994, rappelle les très nombreux récits de leurres effectués par le tableau trompe-l'œil, l'*inganno*, et l'importance stratégique de la mouche, depuis les raisins de Zeuxis, dans Philostrate, *Imagines*, I, 23, "Narcisse", (Chastel, 16), en passant par l'exemple classique rapporté par Filarete en 1464 de la *burla* de Giotto (*Trattato di architettura*, Milan, A. M. Finoli et L. Grassi, 1972, T II, 665). (Chastel, 20), puis par Vasari en 1568 *Vita di Giotto* : le peintre apprenti posa une mouche sur le tableau de son maître Cimabue qui ne parvint pas à la chasser. L'histoire connut de nombreux avatars jusqu'à un certain Maréchal Férant, peintre inconnu, amoureux de la fille de Rubens qui utilisa la même méthode pour montrer son savoir-faire et ainsi obtenir l'objet convoité (Chastel, 44).

⁹⁴ Cette partie s'inspire notamment de W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, qui reprend les différentes théories considérant les rapports entre texte et image et en offre une excellente synthèse.

Edmund Burke dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*,⁹⁵ reprendra l'opposition célèbre entre l'œil et l'oreille et s'appuyant sur les travaux de Locke⁹⁶, en particulier concernant les catégories du "wit", le discernement des ressemblances, et "judgement" la perception des différences, comparera les paroles "sublimes" aux images "belles" traçant ainsi les lignes de force de sa théorie du "sublime". Locke comparait prose et poésie mettant la poésie du côté de l'obscur à cause de la surabondance des images qui ne peuvent être vues, et la prose du côté de la clarté des images mentales renversant ainsi la théorie initiale qui donnait aux images une valeur cognitive. Burke étendra cette opposition à la comparaison entre poésie et peinture. Car si les paroles sont du côté de l'obscur, de la difficulté qu'engendre la reconnaissance des ressemblances mais aussi de la souffrance causée par l'excès de l'imagerie verbale entraînant la confusion et la douleur et donc l'effet du sublime, les images se placent du côté de l'évidence, de la clarté du jugement. À la suite d'un processus douloureux permettant la perception d'images distinctes, le sujet connaît finalement le plaisir de la clarté qui provoque le plaisir esthétique du beau. On sait aussi comment Burke appliquera la différentiation entre le beau et le sublime, ressemblance et différence, image et texte, aux catégories du sexe et de la race : le sublime reposant sur la terreur, le pouvoir, étant un mode esthétique masculin, le beau avec ses qualités de douceur, de raffinement, son aptitude à fournir du plaisir se plaçant du côté du féminin. Le peuple français serait, lui, du côté du sublime et le peuple anglais du côté du beau. D'où le discours idéologique et les conséquences politiques des théories de Burke⁹⁷. Révolution française oblige.

⁹⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. James T. Boulton, (Notre-Dame : University of Notre Dame Press), 1958

⁹⁶ John Locke, *Essay Concerning Human understanding*, Book II and Book III, en particulier, (1690).

⁹⁷ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), dans *The Works of Edmund Burke*, 12 vols, George Nichols, Boston, Little, Brown 1865-67.

Le *Laocoon* de Lessing paru en 1766⁹⁸, est célèbre pour sa critique de la doctrine de *l'ut pictura poesis* "telle que l'incarneraient les peintres d'histoire, mais aussi, parmi les critiques de cette doctrine, à ceux qui, comme de Piles, étaient favorables à un élargissement de la sphère d'activité légitime du peintre."⁹⁹ Pour Lessing, le but de la peinture devait être avant tout de représenter de beaux corps. Tout est subordonné à la "*körperliche Schönheit*", la beauté corporelle. D'où la hiérarchie qu'il établit entre les différents genres, le paysage et la nature morte figurant au bas de l'échelle. La peinture d'histoire ne trouvait pas davantage grâce à ses yeux. Le but avoué du *Laocoon* était de dissiper la confusion entre la poésie, art du temps, et la peinture, art de l'espace. Division célèbre dissimulant néanmoins le fait que fixant à la peinture la tâche de rendre la beauté corporelle avant l'expression, "de beaux corps dans de belles postures", Lessing assimilait inconsciemment la peinture à la sculpture, comme l'exemple du groupe sculpté emblématique de sa théorie le démontre amplement. Si on lui a reproché sa conception étroite de la beauté formelle et son classicisme rigoureux, néanmoins, sa célèbre opposition, qui répartit poésie et peinture selon les axes temporels et spatiaux, trouve encore des échos dans la critique. La poésie serait art du temps requérant un parcours linéaire, à l'instar de celui de la lecture. La globalité de l'œuvre n'est saisie qu'après coup, au terme du processus de lecture. Opération de reconstruction mentale, donc. La peinture, elle, s'imposerait d'emblée au spectateur, art de l'espace visible, ayant valeur d'évidence. On sait bien que l'on peut désormais fournir une critique à cette théorie. En effet, même s'il faut plus de temps pour lire un roman que pour voir un tableau, il faut aussi du temps pour déchiffrer un tableau. Plus le spectateur aura de connaissances artistiques, plus longtemps il restera face à l'œuvre dont le parcours interne, les éléments symboliques, les effets de matière, forceront son attention. Un poème demandera moins de temps de lecture qu'un

⁹⁸ G. E. Lessing, *Laocoon*, Paris, Gallimard, 1990.

⁹⁹ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 45-49 pour une discussion de la position de Lessing et aussi W. T. Mitchell, *op. cit.*, Chapter 4, "Space and Time, Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre", 93-115

roman mais continuera son travail de résonance après coup et exigera une relecture, d'autres parcours pour l'apprécier davantage. Il est des poèmes qui mis en page, comme les calligrammes, dessinent un espace du texte comme il est des œuvres peintes qui racontent des histoires¹⁰⁰.

Marianna Torgovnick rappelle que la lecture d'un livre ou celle d'un tableau font appel à des processus similaires en tant qu'activités d'interprétation : "*cognitive psychologists have unsettled widely accepted ideas that reading pictures and reading printed pages radically differ. They have shown that the eye does not really perceive paintings holistically, nor really perceive words sequentially*"¹⁰¹. Elle cite l'argumentation de Ernest Gilman pour qui, dans les deux cas, il convient de voir le tout, puis les parties, puis encore le tout, ceci étant assimilable à deux activités, celle de la "lecture", celle de la "vision" comme compréhension¹⁰². Apparemment, c'est dans l'ordre des opérations que se manifesterait la différence entre les deux expériences : ainsi voit-on d'abord une peinture, puis on la "lit", on lit un texte, puis on le "voit" (au sens de "comprendre"). Il existerait aussi une différence notable entre la première perception de la peinture et la dernière :

The order of experience in painting (seeing first, then 'reading') is superficially the reverse of the literary experience, except that the final painting which, having been seen and 'read' is finally known, is no longer identical with the square of canvas we happened to notice when we first walked into the room¹⁰³

Cette schématisation de l'expérience du lisible et du visible sur le mode du chiasme fournit une base commune à l'interprétation des textes et des tableaux. Notons cependant que si le texte est lu, et "vu" dans l'image mentale, la peinture est vue, "lue", puis doit être re-vue. Le texte est rarement relu immédia-

¹⁰⁰ À ce sujet voir la discussion et la mise au point que fait Marianna Torgovnick, *op. cit.*, 31-33 et les travaux de Rudolf Arnheim, en particulier dans *Visual Thinking*, Berkeley, Berkely University of California Press, 1969

¹⁰¹ Marianna Torgovnick, *op. cit.*, 31

¹⁰² *Idem*, 34

¹⁰³ Ernest Gilman, cité par Marianna Torgovnick, *op. cit.*, 34-35.

tement, sauf "difficulté" particulière, stratégie textuelle nécessitant la rétrolecture, voire obligation professionnelle. Une étape de plus serait-elle donc nécessaire dans le cas de l'image peinte ou photographiée ?

Non seulement Lessing opposait peinture et poésie en termes d'espace et de temps mais il les concevait selon les antithèses suivantes : signes naturels / signes arbitraires, fini / infini, imitation / expression, corps / âme, extérieur / intérieur, silence / parole, le beau / le sublime, l'œil / l'oreille, le féminin / le masculin. On voit la contemporanéité des théories de Burke et de Lessing.

Bien plus tard, Ernst Gombrich, dans *Art and illusion*¹⁰⁴, discute l'opposition platonicienne énoncée dans le *Cratyle*, entre signes "conventionnels" et signes "naturels", traçant la ligne de partage entre langage et image, selon l'axe qui sépare l'artifice (ce qui est fabriqué par l'homme), de la nature (ce qui est donné). Selon une opinion largement répandue, que l'on trouve déjà avant Platon, les images, représenteraient "directement" les objets, elles seraient donc du côté de la nature, tandis que le langage, exigeant la médiation de la pensée et l'apprentissage d'un code, serait du côté de la convention, de l'artifice. Gombrich formule une critique de cette dichotomie et avance l'idée d'un langage plastique, de signes picturaux, d'un vocabulaire des formes conventionnelles, ce qui élimine toute idée de la représentation picturale comme simple traduction du "réel". Il posait ainsi les bases d'une future "linguistique de l'image". La "nature" ne serait plus alors qu'une figure de convention, une "seconde nature" et non pas une nécessité physique, un code, comme par exemple le code de "la perspective" qui nous semble "naturelle". Enfin, Gombrich réinstaura la différence entre nature et convention au niveau de la réception et de la production des images car, si l'acte de voir est tout aussi naturel que l'acte d'ouvrir les yeux, la production d'une image a recours à tout l'art dont dispose le créateur d'image. Ainsi, tracer un contour n'est pas simplement une manière conventionnelle de délimiter un sujet, c'est aussi la trace d'une opération courante que nous

¹⁰⁴ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, [1960] 1995.

effectuons lorsque nous distinguons dans notre environnement les objets entre eux.

La théorie de Gombrich ne fait pas l'unanimité et Mitchell la critique, en profitant pour mieux réaffirmer l'opposition image / texte en termes de naturel / artificiel : "*Gombrich's power stems from his ability to retain 'the traditional view' of imagery while flirting with notions that seem innovative, modern or which approach the boundaries of common sense.*"¹⁰⁵ Mitchell oppose la facilité de l'accès aux images, à la difficulté de la lecture, les images étant les signes que nous partagerions avec les animaux, images objectives et scientifiques "naturellement" adaptées à nos sens.

Dans *Languages of Art*¹⁰⁶, Nelson Goodman élabore une grammaire générale des systèmes symbolique reposant sur une théorie du langage et le recours à la sémiotique poursuivant les travaux de Roland Barthes dans *Essais de sémiologie* et "rhétorique de l'image". Le recours à la distinction entre signe et icône selon la définition de Pierce, pour qui le monde des signes peut être décrit selon les modalités de l'icône, du symbole et de l'index, signes par ressemblance et analogie, par convention et par connections causales ou existentielles. Le producteur du texte ou de l'image et, par conséquent, le lecteur ou le spectateur doivent se livrer à des opérations de dénotation et de connotation. Goodman élabore une grammaire de la différence. Pour lui, l'image serait du côté d'un système dense, sans ruptures, fournissant un exemple de système continu à l'image de l'infini. Chaque élément est en relation avec le tout et prend son sens du reste. Il illustre cette proposition grâce à la métaphore du thermomètre non gradué. Le langage lui, serait un système symbolique différencié, travaillant en discontinu comme le montre bien l'alphabet, dont les lettres en nombre limité sont nettement séparées. Même combinées en mots, elles restent isolées par des blancs – il n'y a pas de caractère intermédiaire entre *a* et *b* – elles fonctionnent en unités différenciées, combinables et transférables d'un système à un autre. Le langage re-

¹⁰⁵ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, 87.

¹⁰⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976.

pose sur un système fini, de par le nombre limité de caractères, alors qu'un système dense reste ouvert à un nombre infini de marques nouvelles, significatives, et intégrables au symbole. L'image du thermomètre, gradué cette fois, vient fournir le modèle de ce système fonctionnant sur le mode de la disjonction.

Pour Mitchell : *"the trope of ut pictura poesis seems, in Goodman's work, to have achieved its verbal apotheosis. Pictures, like paragraphs, have to be read as an arbitrary code."*¹⁰⁷ Bien sûr le système de Goodman n'est par une série de prescriptions à l'adresse des artistes. L'inventivité et la créativité sont là pour défier les règles des théoriciens et fonder leur propre théorie en rupture constante. Les formes hybrides mêlant texte et image sont suffisamment nombreuses pour que le système analogique y trouve son compte. Comme le résume Goodman : *"une image dans un système peut être une description dans un autre"*¹⁰⁸. Un paragraphe peut devenir une ligne d'horizon hérissée de gratte-ciels, une œuvre picturale être chargée de lettres ou lisible de gauche à droite par séquences. C'est ici qu'interviennent les systèmes symboliques et les questions d'habitude, de convention et de prescription de la part de l'auteur.

Il s'agissait ici de tracer ici quelques lignes directrices permettant d'orienter le lecteur vers les ouvrages théoriques qu'il jugera bon d'approfondir. Toute théorie résumée est forcément défigurée, rien ne vaut le retour aux sources pour élucider les questions soulevées ci-dessus. On observera néanmoins que la question du *paragone*, de la joute qui oppose texte / image continue à alimenter les recherches théoriques tendant à organiser l'espace du tableau en une "syntaxe du visible". Nous avons vu que l'ouvrage de Jean-Louis Schefer, qui effectue la *Scénographie d'un tableau* sous les auspices des signes et de la syntaxe, applique une grammaire de la peinture à *Une partie d'échecs*, de Paris Bordone¹⁰⁹. Quant à Hubert Damisch dans *Fenêtre jaune*

¹⁰⁷ W J T. Mitchell, *op. cit.*, 65

¹⁰⁸ Nelson Goodman, *op. cit.*, 226, (je traduis).

¹⁰⁹ Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969.

*cadmium*¹¹⁰ étudiant les œuvres de peintres contemporains, Rouan, Mondrian, Adami, il les confronte au texte qui leur aurait donné naissance. Tel est le cas de *Freud en voyage* de Adami et des tressages de Rouan. Dans le premier cas, il reprend la phrase de Poussin : “lisez l’histoire et regardez le tableau” et l’intègre à l’étude sémiologique du tableau. Dans le second, il retrouve l’étymologie ancienne relayée par Barthes qui lie “texte” et “tissu”, dans l’œuvre de Rouan, “tresse” et texte. Peut-être faut-il voir dans ce constant va-et-vient entre image et texte, le rappel que le langage parle l’humain autant que l’humain est être de discours, qu’entre œuvres picturales et discours s’élabore une relation infinie, sur le modèle de l’entrelacs dont les parties restent souvent indissociables. La parole figure dans et autour des œuvres, soit sous la forme du titre qui, même s’il est réduit à la dénégation du “Sans titre”, existe en tant que texte et produit un “effet”. Il déclenche alors une opération de saisie de la *gestalt* comme c’est le cas, par exemple, de ce petit tableau de Nicolas de Staël dans lequel des rayures bleues et blanches verticales déchirent un espace jaune pâle, tableau qui s’organise, tout à coup, grâce à son titre : *Le Lavandou*¹¹¹. Encore faut-il savoir ce qu’est le Lavandou, et quelles sont les connotations, Provence, mer, soleil, d’où les rayures des parasols ou des chaises longues. Mais oubliant le processus d’abstraction, le tableau peut aussi se lire, d’abord et avant tout, comme manifeste pictural, jouissance de la pâte, de la matière, du rythme. Double lecture donc et ébauche de récit : récit d’un jour au bord de la mer, ou récit d’un travail de schématisation d’une composition montrant ici la pâte de la couleur pure, ailleurs, le geste graphique. “On pourrait dire que le trait, la hachure, la forme, bref l’événement graphique est ce qui permet à la feuille ou à la toile d’exister, de signifier, de jouir.”¹¹²

Le texte apparaît aussi parfois dans le tableau figurant les paroles des personnages comme les phylactères des manuscrits médiévaux, ou encore inscrit sur un objet représenté, il vient

¹¹⁰ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984.

¹¹¹ Nicolas de Staël, *Peintures et dessins, Catalogue de l’exposition*, 15 mars – 19 juin 1994, Hôtel de Ville de Paris, p. 133.

¹¹² Roland Barthes, *L’Obvie et l’obtus*, *op. cit.*, 178.

faire entendre la voix du *logos* de l'intérieur de la tombe comme dans les *Bergers d'Arcadie* du Guerchin ou le tableau de Poussin dont on connaît la belle étude de Louis Marin¹¹³. Mais aussi la lettre peut être celle de la signature des artistes comme les présentent ces *cartellini* du XVI^e siècle, parfois agrémentés d'une mouche venue comme s'accrocher à la surface représentée, sortant de l'espace représentant, bel exemple d'*inganno*, de savoir-faire, de trompe-l'œil. Soit encore aussi, rapidement, sous la forme d'un ex-voto comme celui de Philippe de Champagne de 1662 conservé au Louvre¹¹⁴. Parfois, enfin, une phrase vient nier le sujet de la représentation, comme le célèbre et polysémique *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte. La lettre constitue le système du tableau lorsque des "écritures" indéchiffrables, des signes sans référents, des simulacres de lettres, couvrent la surface du tableau comme dans certains dessins à l'encre de chine de Nicolas de Staël, voir ses *Étude(s) d'après Seghers* 1953, ses *Études de paysage en Italie* 1953¹¹⁵, qui ne sont que traits, accents, espaces, ou encore certains dessins de Braque telle sa *Nature morte* de 1931¹¹⁶. Et peut-être même est-ce ainsi que l'on pourrait "lire", pour partie, les *drippings* de Pollock, gestes proches de l'écriture.

Le lisible peut aussi figurer sous forme d'objet, comme les innombrables livres qui jalonnent l'histoire de la peinture. Livres tenus par la Vierge ou les Saintes, livre d'Heures comme celui de Marie de Bourgogne¹¹⁷, livres que sont censés être en train d'écrire les évangélistes ou les saints comme le *Triptyque de la Vierge avec Saint-Jean Baptiste et Saint-Jean l'Évangéliste* de Hans Memling conservé à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, où l'on voit Saint Jean, assis, en train d'écrire son récit tandis que

¹¹³ Louis Marin *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, 82-114.

¹¹⁴ Voir le travail de Svetlana Alpers dans son chapitre "Regarder les mots", *L'Art de dépeindre, la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990 (1982), et André Chastel, *op. cit.*

¹¹⁵ N. de Staël, *Catalogue*, *op. cit.*, 11-12, et 187-88.

¹¹⁶ Braque, *Nature morte*, 1931, pastel en gris blanc et noir, Musée de Baltimore, reproduit dans *Modern Drawings*, ed. Monroe Wheeler, New York, Simon and Schuster, 1947

¹¹⁷ *Marie de Bourgogne lisant, Heures de Marie de Bourgogne*, X^e siècle, Enluminure, reproduite dans Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, 53.

derrière lui figurent diverses scènes de l'Apocalypse¹¹⁸. Enfin les *ready-made* de Duchamp par exemple, s'ils constituent en œuvre d'art des objets pour le moins prosaïques, comme un urinoir ou un porte-bouteilles, ils acquièrent une charge iconoclaste détruisant encore mieux la peinture que ne put le faire Le Caravage dans la célèbre accusation lancée par Poussin : "M. Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait qu'il était venu au monde pour *détruire la peinture*"¹¹⁹. Ils n'en produisent pas moins, en dernière analyse, un "texte" théorique par leur présence insolite et la provocation qui consiste à les installer au musée¹²⁰. C'est le point de vue de Mitchell qui choisit pour titre de son ouvrage un avatar de la formule d'Horace : *Picture Theory, ut pictura Theoria*.

Après avoir constaté les relations conflictuelles unissant peinture et poésie, nous avons vu que, par un retournement prévisible, le chiasme était bien tentant, la peinture faisait œuvre de poésie, soit, racontait une histoire, c'est aux occurrences des arts de l'image dans le texte que nous nous attacherons. Restituant toute sa force à la formule d'Horace, nous essaierons donc de voir comment la poésie est "comme", ou "fait œuvre de" peinture par un dévoiement de la formule. De l'image artistique comme retour du refoulé du texte "poétique" au sens large du terme, sous la forme du récit ou par le détour du descriptif.

3. Figures, figural, figuré, figuratif, figuration...

3.1. *L'ekphrasis*

Prolongeant la comparaison entre les arts sœurs, et *l'ut pictura poesis*, *l'ekphrasis* est la figure matricielle sur laquelle s'aligneront entre autres l'hypotypose et le "tableau". *L'ekphrasis* définie à l'origine comme une "description étendue d'un

¹¹⁸ Comme le rocher embrasé qui détruit les navires, la plaie de sauterelles, les chevaux sur la plage, l'ange, la Femme de l'Apocalypse et le dragon à sept têtes Hilde Lobelle-Caluwe, *Musée Memling*, Bruges, Crédit Communal, 1987, 54

¹¹⁹ Louis Marin, *op. cit.*, 14

¹²⁰ Voir la discussion de Alain Ségué-Duclot : "Un ready-made est-il une œuvre d'art ?", *Poétique*, 105, février 1996, Paris, Seuil.

objet en termes vifs et animés”, a vu son sens progressivement se restreindre à la description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture ou sculpture), semblant ainsi lui donner vie. Elle devait de la parole une œuvre muette, comme l'étymologie le suggère, apportant ainsi une réponse à l'aphorisme de Simonide de Ceos : la peinture muette devenait parlante. C'est l'oreille au service de l'œil, secteur plus large réservé traditionnellement à l'*enargeia*, procédé rhétorique qui consistait à effectuer une vive description s'adressant à l'œil de l'âme. Utilisé par les avocats, l'*enargeia*, devait servir à peindre la scène de manière à amener les juges à rendre un verdict favorable. Peu à peu, elle a fini par coïncider avec l'*ekphrasis* comme principe poétique. L'*ekphrasis* elle-même voyant son domaine restreint...

Dans *Ekphrasis*, ouvrage très complet qui prolonge le travail de J. W. T. Mitchell sur l'iconologie, Murray Krieger commence par donner les exemples canoniques des boucliers ayant servi de prototypes à la description ekphrastique¹²¹, avant d'examiner les théories qui ont accompagné la joute interminable baptisée *paragone* par Vinci. La description du bouclier d'Achille par Homère puis celle du bouclier d'Enée par Virgile, sont bien des descriptions d'œuvres d'art fictives puisque les boucliers resteront mythiques. L'artifice rhétorique sert à suspendre l'action en cours tout en présentant d'autres actions, héroïques, censées être sculptées sur les boucliers. Remarquons que nous nous trouvons là en présence de l'une des fonctions de la description narrativisée, nous aurons l'occasion d'y revenir. Krieger propose deux reproductions de boucliers, l'une, d'après une gravure de Vleugel reproduite pour *l'Iliade* de Pope, et qui figurait dans *L'Apologie d'Homère et le bouclier d'Achille* de Jean Boivin (Paris 1715), l'autre, d'après une photographie du bouclier de Flaxman, consiste en un bas relief en argent plaqué sur un moule en plâtre, datant de 1821 (Huntington Library)¹²². Ces "boucliers d'Achille" témoignent de l'effort d'artistes pour donner vie à ce qui n'était qu'un bouclier textuel, ceci dans ses moindres détails. Juste retour des choses attestant du va-et-vient entre texte et image.

¹²¹ Murray Krieger, *op. cit.*, note 10

¹²² Murray Krieger, *op. cit.*, XIII.

La forme circulaire du bouclier produit un récit circulaire, celui de l'injure faite à Achille et du renoncement à la vengeance du héros, comme plus tard *l'Odyssée* récite d'un "périple", navigation en forme de boucle. Où l'on voit que la spatialisation du récit joue un grand rôle et que l'on peut noter à la suite de Krieger, l'importance des métaphores spatiales dans le discours littéraire : on parle de "structure", de "cadres", de "circularité", de "miroirs", de "mise en abyme", de "chiasmés", de "figures" de "construction", d'antithèses, de "parallèles", "d'ouvertures", de "montées", de "sommets" et de "chutes", de "blancs" typographiques, de "texture", "d'images", de "période carrée", comme l'attestent les anciens livres de rhétorique. On parlait de "lieux communs" à la Renaissance, remontant à la tradition cicéronienne de l'éloge, pour codifier et dresser la liste des clichés et des formes à employer dans les discours. Ceci révèle peut-être l'importance du visuel dans la lecture qui fait de l'image textuelle ce qui reste dans l'œil du lecteur une fois le livre posé : des dispositifs, des "cadres", des scènes, des lieux, des atmosphères.

Krieger retrouve la circularité de *l'ekphrasis* canonique dans un autre modèle archéo-littéraire, celui de l'urne funéraire comme dans "*Ode on a Grecian Urn*" de Keats, ou encore chez Donne, Shakespeare, T. S. Eliot, Faulkner.¹²³ La fécondité de la forme circulaire de l'urne grecque en tant que principe de modélisation – contenant qui mime son contenu puisque l'urne contient les cendres du défunt – a été particulièrement bien montrée par Leo Spitzer dans son étude de "*Ode on a Grecian Urn*" de Keats¹²⁴. On en trouve un tout récent avatar dans le dernier roman de Graham Swift, *Last Orders*, roman dans lequel, quatre compagnons du défunt exécutant ses dernières volontés, effectuent le voyage de Londres à Margate, afin d'y disperser ses cendres. Le livre, dans sa narration pulvérisée en une multiplicité de voix, quatre majeures auxquelles s'ajoutent des mineures, s'érige en urne funéraire contenant les bribes de

¹²³ Krieger, *op. cit.*, Appendix 263-288, p. 271.

¹²⁴ Leo Spitzer, "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar", *Essays on English and American Literature*, ed. Anna Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962 pp. 67-97.

la vie de Jack le boucher, que le lecteur peut reconstituer grâce au discours polyphonique. "Dust unto dust, ashes to ashes", la rotondité de l'urne (en plastique) des "dernières volontés" se superpose sur le mode parodique à la rotondité du verre de bière du polysémique "last orders", dernière injonction rituelle présidant aux "dernières commandes", juste avant la fermeture du pub.

La forme de l'urne funéraire, fonctionne donc comme modèle paradigmatique de nombreux récits circulaires, qui seraient, pour Krieger, comme l'ouroboros, forme de l'éternel retour. Il y voit un signe de clôture du récit moderne, ce contre quoi réagira le postmodernisme, refusant la clôture et le logocentrisme, pour citer Derrida, du mot qui parle le monde, the word / the world. On connaît de nombreux exemples de ces récits "qui se mordent la queue". Pensons pour notre part à l'anneau de Moebius de Barthelme dans *Welcome to the Fun-house*, à *Finnegan's Wake* dont la phrase ultime boucle sur l'incipit, à *Moon Palace* de Paul Auster. Autre emblème de la circularité de la structure, la roue, qui souvent comme chez T. S. Eliot, tourne et reste en place : "*That the pattern may subsist, that the wheel may turn and still / Be forever still.*"¹²⁵. Il n'est que de lire W. B. Yeats et John McGahern pour voir l'importance de la roue, de la circularité et des cycles dans la littérature irlandaise par exemple. Peut-être en accord avec la parole religieuse et encore celle de Eliot : "*in my end is my beginning, in my beginning is my end*"¹²⁶, et les entrelacs celtiques du *Book of Kells*. Structuration de la pensée sur les axes du temps et de l'espace, abscisses et ordonnées sur lesquelles s'inscrit l'homme à la manière de la figure de proportions de Léonard de Vinci.

L'ekphrasis donc, dans la grande tradition poétique était une célébration, un hommage ; elle faisait partie du genre épидictique. Représentation d'une représentation, les enjeux de *l'ekphrasis* montrent qu'il s'agit d'une distance, d'un acte de théorie, d'auto-reflexivité d'un art qui montre un autre art. Si-

¹²⁵ T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, cité par Krieger, *op. cit.*, 265.

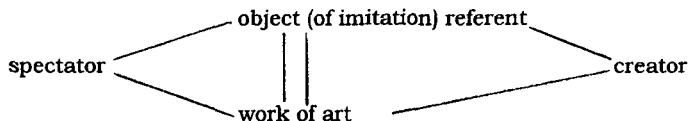
¹²⁶ John McGahern, "Like All Other Men", *Collected Stories*, London, faber and faber, 1992.

gne non-naturel d'un signe naturel dans la grande discussion qui visait à diviser les arts selon les catégories du naturel (la peinture, immédiate) et non-naturel (la poésie, convention, artificialité). L'insertion, l'inclusion dans le flux de la narration, d'un objet spatial, bouclier, urne, tableau, spatialise l'art du temps qu'est le récit et brouille les distinctions nettes effectuées par Lessing entre la peinture, art de l'espace et le récit, art du temps. Notons encore que Krieger effectue une distinction entre deux types d'*enargeia*. On sait que l'hypotypose était l'une des formes du trope rhétorique de *l'enargeia*¹²⁷. *L'enargeia* est, pour citer Krieger : "the capacity of words to describe with a vividness that, in effect, reproduces an object before our very eyes (i.e. before the eyes of the mind)" (68). Pour Krieger le premier type d'*enargeia* consisterait à effectuer la vive description de l'objet de manière à le mettre sous les yeux du spectateur qui le voit de l'extérieur et donc reste à distance. Le but est de produire un équivalent verbal de l'objet. Dans le second type d'*enargeia*, il s'agit de pénétrer à l'intérieur du processus de représentation, être au plus proche du créateur en action, "rendre" ce qu'il a ressenti, ce qui est à la source de son inspiration comme, à l'autre pôle, il s'agissait de "rendre" les sentiments du spectateur, son émotion. C'est la théorie de l'empathie avec le sujet, "la théorie expressive" de M. H. Abrams, que Krieger définit à partir des écrits de Longin sur le sublime, d'où son succès auprès des romantiques. Ce second type d'*enargeia* permet de décrire, entre autres, les visions fantastiques qui n'existent que dans l'esprit du créateur. Intensité de la représentation visuelle dans *Enargeia I* et de la réaction émotionnelle dans *Enargeia II* qui va donc au-delà de la représentation mimétique qui occupe *Enargeia I*. Cette distinction nous paraît utile en ce qui concerne les différentes combinaisons possibles entre les pôles de la réception et de la production de l'œuvre, permettant à l'*ekphrasis* de se concentrer sur la description d'une image, du point de vue du spectateur, ou de passer de l'autre côté du miroir, du point de vue du créateur, ce qui change les données textuelles et fait bouger les enjeux. Nous aurons l'occasion d'y revenir en

¹²⁷ À ne pas confondre avec *l'enargeia* la force de la présentation de l'argument.

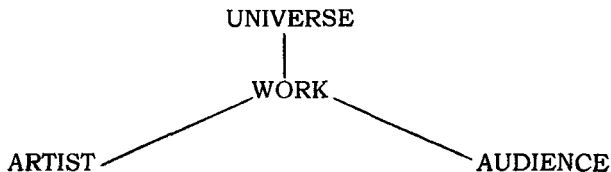
particulier avec l'étude du texte de Paul Auster.

On pourrait schématiser les polarités animant les différents acteurs de l'*ekphrasis* selon Krieger de la manière suivante :



On voit bien alors les systèmes de polarité et de triangulation qui travaillent les rapports entre : spectateur – œuvre – référent, créateur – œuvre – référent, œuvre – référent, mais il manque l'interaction créateur / spectateur. Ce schéma dessine les modes régissant les relations entre la chose et son icône, relations qui peuvent avoir lieu sur le mode symétrique ou dissymétrique, analogique ou antithétique, voire transgressif.

M. H. Abrams avait déjà proposé un modèle prenant en compte les mêmes acteurs de la relation artistique, mais fonctionnant d'une manière légèrement différente. Dans *The Mirror and the Lamp*, il trace le fameux schéma triangulaire mettant en évidence les diverses orientations de la critique selon qu'elle prête plus ou moins attention à l'un des quatre acteurs de la représentation¹²⁸ :



D'où les orientations esthétiques suivantes : "théorie mimétique" (préoccupée du référent), "théorie pragmatique" (dont l'objet est l'effet sur le spectateur, et la visée, édifiante ou didactique), "théorie expressive" (l'artiste ex-prime ses sentiments),

¹²⁸ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, The Oxford University Press, [1953], 1971, 6.

“théorie objective” (préoccupée de l’objet, d’où “l’art pour l’art”). On voit que ces deux schémas rejoignent celui de Roman Jakobson mettant en évidence les “différents facteurs de la communication verbale”.

CONTEXTE

DESTINATEUR.....MESSAGE.....DESTINATAIRE

CONTACT

CODE

recouvrant les six fonctions orientées selon les six facteurs de la communication : fonction émotive (destinateur), poétique (message), phatique (contact), métalinguistique (code), référentielle (contexte), conative (destinataire). Ceci pour aller très vite. On sait aussi que Jakobson définit les genres poétiques en impliquant la participation :

à côté de la fonction poétique prédominante, des autres fonctions verbales, dans un ordre hiérarchique variable. La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première.¹²⁹

On a vu que *l'ekphrasis* appartenait au genre épideictique, ce que P. Hamon nomme “le contre-don sémiologique, sous forme d’un texte, dû par la collectivité qui délègue le descripteur pour ce faire, et rendu à quelque donateur de bienfait (roi, nature, Dieu, etc.)”¹³⁰. Elle mêle donc à la fonction référentielle, une fonction conative, que l’on voit aussi apparaître dans l’un

¹²⁹ Roman Jakobson, “Linguistique et poétique” [1960], *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, [1963], 1986, 214-220.

¹³⁰ P. Hamon, *op. cit.*, 10.

des modes descriptifs classiques, la *prosopopée* qui fait parler l'absent d'où l'*apostrophe* et le *dialogisme*.

Représenter les œuvres d'art par le langage, c'est opérer un sur-codage, présenter une seconde fois le monde sensible déjà représenté, les apparences d'apparences pour évoquer Platon. L'image artistique dans le texte prendra valeur d'épistémé, une valeur heuristique. Elle sera toujours du "déjà là", du "pré-construit" pour emprunter leur langage aux linguistes. Elle apparaîtra donc comme lieu de renforcement du sens, de sur-saturation esthétique. Ce qui nous amènera à poser l'image artistique, comme trope, comme "figure" à part entière de l'*enargeia* dont l'hypotypose et l'*ekphrasis* sont des formes particulières.

Svletana Alpers a bien montré la valeur heuristique de la peinture hollandaise, peinture "descriptive" qu'elle oppose à la valeur narrative de la peinture italienne fondée sur le modèle albertien¹³¹. La peinture hollandaise aurait facilité l'intégration des découvertes de la physique, en particulier de l'optique de l'époque : le travail minutieux des peintres hollandais préoccupés des détails et de la lumière (*lumen*) provenant des objets plus que de la lumière (*lux*) émanant de l'œil du spectateur éclairant les objets dans une tradition anthropocentrique, ouvrirait la voie à Kepler dont les théories de la vision comme simple appareil de réception d'image au fond de l'œil venait révolutionner la dioptrique. Ainsi, d'après Svletana Alpers, la peinture hollandaise occupée de la nature serait de nature descriptive, enregistrant le monde comme l'image au fond de la rétine, que Kepler appelle "*pictura*", *ut pictura, ita visio*, à la différence du modèle albertien qui soumet la représentation à un cadre, une fenêtre ouverte sur la représentation. Rappelons que dans la hiérarchie des arts, la Renaissance italienne plaçait la peinture narrative, et d'abord la peinture d'histoire, au premier rang. Au dernier rang, venaient le paysage et la nature morte dont s'occupait beaucoup la peinture hollandaise.

Notons enfin que selon les règles de l'*ekphrasis*, décrire une œuvre d'art de manière si vive qu'elle semble placer l'objet sous

¹³¹ Svletana Alpers, *op. cit.*, 18-19 et le chapitre, *Ut pictura, ita visio*.

les yeux, l'animer, ouvrait la voie à l'art fantastique et gothique, qui ne se privera pas de faire parler les tableaux, d'animer les statues, faisant descendre les personnages de leur piédestal, voire de leurs cadres, comme dans *The Castle of Otranto* de H. Walpole. Sans parler de discours qui réveillent les morts et laissent derrière eux des demeures fendues de haut en bas sur le point de s'écrouler dans les eaux sombres d'un étang. (*The Fall of the House of Usher*, E. A. Poe)

3.2. L'hypotypose

Selon Fontanier¹³², les "figures de style par imitation" se réduisent à deux : l'hypotypose (faire voir) et l'harmonisme (faire entendre). Il rappelle que l'hypotypose vient du mot grec, signifiant "modèle, original, tableau" et dérive de "dessiner, peindre ; dérivé de 'sous' et de 'figurer'". L'hypotypose a ceci de commun avec l'*ekphrasis* qu'elle aussi fait voir vivement, qu'elle "donne en quelque sorte l'original pour la copie." (Fontanier 266)

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*. [.] quelque fois elle ne consiste qu'en un seul trait [.] quelquefois ce sont plusieurs *traits*, mais réunis dans un *cadre* étroit, et à-peu près dans une seule phrase [.] quelquefois aussi c'est dans une suite de phrases, une suite d'hypotyposes, d'où résulte un *tableau* plus ou moins grand et plus ou moins composé. (390, je souligne).

Il est pertinent de remarquer que, si dans la définition, l'hypotypose est de longueur variable, (brève, c'est la diatypose où l'on trouve moins de mots et de choses visualisées, à l'instar de la différence entre métaphore et allégorie), la phrase est appréhendée comme *cadre*, la suite de phrases comme *tableau* et que le code pictural est sollicité pour traduire en termes équivalents la vivacité de la description. Bernard Dupriez confirme le lien avec le pictural : "l'hypotypose est donc un développement de l'image au double sens du terme : image visuelle et image rhétorique (métonymie ou métaphore) ; [...] Comparaisons, allégories, applications seront souvent des hypotyposes,

¹³² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, [1821-30] 1977.

lorsqu'elles 'font image'¹³³. Il distingue une hypotypose descriptive et une hypotypose rhétorique, "où l'action est un artifice de représentation de l'idée". Rien d'étonnant alors à ce que pour traduire l'impression de vie, l'on ait parfois recours à ce que l'on appelait au XIX^e siècle, "un tableau vivant", sorte de mise en scène d'un tableau célèbre ou d'un épisode historique, produit hybride entre le théâtre, le tableau et la vie. Un écrivain comme Angela Carter a su tirer profit de cette forme hybride dans *Nights at the Circus*, grâce à une écriture de la profusion et du baroque. Il faudrait d'ailleurs s'attarder un peu plus longuement sur les liens entre théâtralité et peinture, car, on le sait certaines "scènes" donnaient lieu à de véritables arrangements pittoresques ou artistiques, à l'intérieur du dispositif à l'italienne. Elles étaient conçues comme des "tableaux", terme usité en langue théâtrale. La "mise en scène" serait comme une survivance de l'œil du peintre cadrant la scène, plantant le décor, choisissant les couleurs des costumes, tandis que la kinésie, la gestuelle, serait comme l'alphabet de Poussin évoqué plus haut. Le travail de Bob Wilson est là pour nous le rappeler, tout comme le souvenir du dialogue entre les tableaux de Greuze et les tentatives dramatiques de Rousseau.

Pour Morier aussi, l'hypotypose est une figure "consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité"¹³⁴. À noter ici la "présence", qui remplace l'absent, ce qui est bien l'une des fonctions de la re-présentation, et rend vivante la scène ; "le relief", caractéristique de l'être humain animé mais aussi de la sculpture. La référence aux "couleurs" dit encore la sollicitation du code pictural. Ceci est corroboré par la remarque de Francis Wey et son insistance sur l'analogie avec la peinture : "presque toutes les figures sont des descriptions déguisées ; toute allégorie, toute métaphore même, est une brève description ; qui ne sait décrire ne sait écrire. L'imagination poétique se manifeste par la multiplicité des ima-

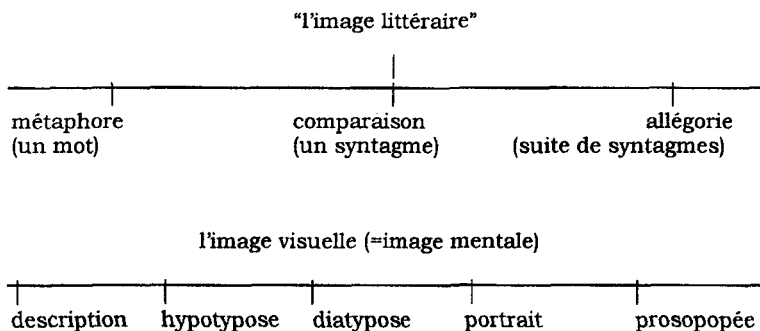
¹³³ Bernard Dupriez, Gradus, *Les procédés littéraires* (dictionnaire), Paris, U.G.E., 10 / 18, 1984.

¹³⁴ Morier Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 3^e éd. 1981.

ges ; décrire, c'est peindre, et peindre, c'est former des images.¹³⁵

La rhétorique propose toute une série de catégories permettant de raccrocher une description à "caractère pictural" aux genres de la peinture : Bernard Dupriez propose comme synonymes de l'hypotypose : "image (Boileau), peinture (Fénelon), tableau (Fontanier), image peinte (Éd. de Goncourt), mise en scène, énergie (Du Bellay)". Catégories auxquelles on peut ajouter, le collage, le miroir, la mise en abyme, le cliché...

L'image pour J-L de Boissieu et A-M Garagnon désigne : "au sens usuel, certaines formes de représentation visuelle ou de description par la parole ou par l'écriture. Au sens rhétorique, elle s'emploie, sans précision particulière, pour une expression 'où par le biais d'un trope (fondé ou non sur l'analogie), d'une figure ou d'une quelconque anomalie sémantique, se fait jour un deuxième sens' (Dupriez)"¹³⁶. Pour essayer d'y voir plus clair, proposons deux schémas reprenant la distinction effectuée par B. Dupriez entre "l'image littéraire" (l'introduction d'un deuxième sens analogique) et "l'image visuelle" (synonyme de l'image mentale).



¹³⁵ Francis Wey, *Remarques sur la langue française*, Paris Didot 1845, 2^e vol, 404, cité par P. Hamon, *op. cit.*, 25.

¹³⁶ Jean-Louis de Boissieu et Anne-Marie Garagnon, *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES, 1987, 264.

Quelques remarques pour conclure : On pourrait objecter à Dupriez que si l'hypotypose et *a fortiori*, l'*ekphrasis*, sont bien des moyens de susciter l'image visuelle, elles n'en sont pas moins, parce qu'elles puisent au fond artistique, un système analogique de discours qui fait "figure". Nous allons retrouver cette question dans le chapitre qui suit. Posons encore que puisque l'hypotypose se distingue de l'*ekphrasis* par le fait que la description ne concerne pas un objet d'art identifié comme tel mais plutôt produit indirectement l'évocation d'une peinture, un effet-tableau, elle impose au critique d'établir des critères rigoureux lui permettant de repérer dans le texte les marqueurs du "pictural", sans se laisser aller à l'analogie facile. Le rôle de l'hypotypose et de l'*ekphrasis*, ne se résumera pas simplement à une valeur d'ornementation, comme on l'a longtemps pensé, en particulier à l'époque classique. Nous aurons l'occasion d'en voir la portée pragmatique en direction du lecteur, mais aussi du narrateur en particulier grâce à sa force expressive, au sens étymologique du terme : "faire sortir". De l'hypotypose, qui suggère l'analogie picturale, à l'*ekphrasis* où l'objet artistique est présent, en passant par toutes les formes intermédiaires présentées ci-dessus, leurs combinaisons et leurs dosages, la "description picturale" va nous permettre de poser les bases d'une poétique de l'iconotexte.

Chapitre 4

La description “picturale” – Pour une poétique de l’iconotexte¹³⁷

À l’intérieur du descriptif nous irons donc creuser la niche singulière de la description picturale et affiner les critères définis par l’hypotypose, l’*ekphrasis*, “le tableau”, le “portrait” etc. Il s’agira non seulement d’appréhender en termes rhétoriques ce qui constitue la description d’une œuvre d’art ou à caractère “pictural”, mais de lui adjoindre des critères narratologiques et linguistiques. Posons que nous entendrons le mot “pictural” au sens ouvert, “d’image”, un peu comme les anglo-saxons utilisent le terme “*pictorial*”. On sait que le français restreint “pictural” à la matière plus qu’à la forme, tandis que l’anglais étend “*picture*”, à l’image, au tableau, à la photographie. Optons pour le sens élargi et polysémique car, nous en viendrons à le constater, les textes narratifs ont massivement recours à l’image qu’elle soit œuvre peinte, gravure, dessin, ou photographie. Le dialogue entre “les arts sœurs”, entre arts de la graphé, semble avoir été spécialement fécond, probablement parce qu’il s’agit d’espace en deux dimensions, comme celui de la page, que l’œil et la main sont sollicités dans les deux cas, enfin que le trait, la touche, sont proches des gestes de l’écriture. “Les arts mécaniques” dont parle Benjamin “à l’ère de la reproductivité technique”, eux, sont éloignés du trait direct prolongement de la main. Même si la gravure a partie liée avec la reproduction mécanique, elle trouve encore son origine dans le tracé de la pointe sèche par exemple. On sait que les photographes, Nadar en

¹³⁷ Une partie de ce chapitre a été publiée dans “La description picturale”, *Poétique*, n° 112, Paris, Seuil, novembre 1997, 477–490.

particulier, s'en sont inspirés au départ, pour finir par la concurrencer, puis par la détrôner. Nous verrons dans notre étude de *"The Mezzotint"* comment s'effectue la mutation entre les deux ères. La photographie, "écriture de la lumière", régie par un mode de reproduction directement lié à des contraintes mécaniques chimiques et optiques met en œuvre des savoirs et un rapport au tactile autres que ceux du dessin, de la fresque, de la peinture. Nous étudierons également ses modes de manifestation dans le texte. Néanmoins, suivant en cela la grande majorité des textes consultés, on verra que la plupart de nos exemples seront empruntés à la peinture, et qui plus est, à la peinture mimétique, obéissant encore aux lois de la représentation codifiées à la Renaissance, même si nous trouverons des exemples empruntés à des écoles de peinture plus récentes. Il conviendrait de s'interroger sur la constante fidélité des écrivains aux codes picturaux d'avant la seconde moitié du vingtième siècle.

1. Statut spécifique de la description d'image

1.1. Le modèle rhétorique

Nous resterons d'une certaine manière dans le domaine du rhétorique car le statut dialogique de l'iconotexte situé entre image et texte, ce que d'aucuns nomment *"the interart analogy"* (M. Torgovnick à la suite de bien d'autres), montre bien, qu'il s'agit ici encore une fois d'une pensée par "analogie", que l'on a recours à une métaphore, soit le transport de sens d'un réceptacle à un autre, le passage d'un niveau de sens à un autre. La description picturale serait-elle donc une sorte "d'archi-figure" surplombant les figures ou tropes activés par sa mise "en œuvre" ? C'est peut-être ce qui assure la continuité de l'*ut pictura poesis*, conceptualisation de la mimésis, de la pensée en image. L'oscillation qui effectue le battement entre image et langage représente un va-et-vient fécond, quoi qu'en ait eu Lessing, elle produit une tension, un écart semblable à celui des figures situées entre le signifié et signifiant. Oscillation recouvrant peut-être l'oscillation métaphoro-métonymique, l'image dans le texte fonctionnant tour à tour, voire à la fois, comme métonymie, (ou synecdoque, une partie pour le tout, la trace d'une présence) et

/ ou métaphore, (sur le plan du sens, de la représentation symbolique, entraînant donc un changement de plan)¹³⁸. On proposera d'ajouter ici un écart supplémentaire celui qui existe entre deux modes de représentation, deux médiations et non pas seulement entre la représentation et la chose. L'iconotexte ne se situerait donc plus dans une situation d'ancrage dans le réel mais de double décrochage, évoluant au cœur du monde de la représentation et non plus dans un système de plans ortho-normés où le plan de la représentation entre encore en intersection avec le plan de la réalité. Il ne s'agit plus du rapport signifiant / signifié mais signifiant / signifiant / signifié. Système de nuages, de miroirs, d'interférences, d'où aussi risque plus grand de brouillage, puisque l'iconotexte est à l'interface de deux médiations, chacune étant déjà elle-même décrochée d'un cran par rapport au réel. Le jeu entre les deux ne peut que produire un effet de flou. Le lecteur doit faire l'effort de se représenter l'image décrite, par exemple, dans le cas le plus simple, un tableau "réel", disons *Le Portrait de Lucrezia Panciatichi* du Bronzino dans *The Wings of the Dove*, pour ensuite, l'image picturale en tête, guetter les signes qu'elle a en commun avec le personnage de Milly Theale et en déduire leur valeur proleptique, symbolique. Bref il s'agit de repérer les enjeux de l'insertion de l'image dans le texte. D'où aussi le fait que la relation *ut pictura poesis* transmettrait des vérités plus "figuratives" que "littérales"¹³⁹.

"*Like in a painting*", "*as if in a painting*", l'utilisation des comparatifs qui explicitent la relation d'analogie effectuée entre un tableau et une situation, un personnage, un paysage, constituerait l'analogie picturale en une occurrence bien particulière de comparaison, un "genre" de comparaison habituelle aux poètes pratiquant l'inclusion textuelle de ce que l'on pourrait appeler le "trophe du pictural", "figure de figure". Ce trope reposerait sur l'analogie constitutive de *ut pictura poesis*, "archi figure" ; il se marquerait dans le texte explicitement par la com-

¹³⁸ Voir à ce sujet Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969

¹³⁹ "*ut pictura poesis conveys truths more figurative than literal*", M. Torgovnick, *op. cit.*, 31

paraison, l'*ekphrasis*, ou plus discrètement par un travail métaphorique, métonymique ou synecdochique, le recours à l'*hypotypose*. Fontanier refuse à l'*hypotypose* le statut de trope, il ajoute cependant "si l'on peut y découvrir un trope, ce trope doit compter pour une figure à part et toute différente", sans plus de précision. (Fontanier 266). Rappelons que trope en grec *tropos* vient de "tourner" et signifie *tour*. D'où le détournement de sens qu'effectue la figure par le détour d'un mot pris pour un autre, d'un art à la place d'un autre.

Reprenons l'exemple étudié par Marianna Torgovnick lorsqu'elle se penche sur un passage de *The Portrait of a Lady*, explorant le lien entre Osmond et l'art. M. Torgovnick constate que la version révisée pour l'édition de New York opère une réduction du texte qui était huit fois plus long et surtout plus explicite lorsqu'il analysait les motifs qui poussaient Osmond à envisager un mariage avec Isabel Archer. L'indirection de la figure artistique permet à James de présenter un "autoportrait" de Osmond, l'esthète, qui a coutume de penser par images :

If an anonymous drawing on a museum wall had been conscious and watchful it might have known this peculiar pleasure of being at last and all of a sudden identified – as from the hand of a great painter – by the so high and unnoticed fact of style. His "style" was what the girl had discovered with a little help ; and now, besides herself enjoying it, she should publish it to the world without his having any of the trouble. She should do the thing *for* him, and he would not have waited in vain. (IV 12 Torgovnick 160)

Comme le fait remarquer M. Torgovnick, "en quête d'un(e) mécène, c'est un(e) critique" que Osmond épousera, commettant ainsi une erreur d'appréciation, aveuglé par son narcissisme. Le personnage se "lit" comme une œuvre d'art, dont le "style", doit être reconnu, identifié, authentifié. M. Torgovnick montre ce que gagne la caractérisation du personnage lorsque le dessin s'y mêle intimement, "*an anonymous drawing on a museum wall*" ; Osmond est comme contaminé, par contiguïté, par l'art qui opère un transfert en retour. Ce qui est intéressant ici, outre la comparaison entre les deux versions, l'une explicite : "*Certain it is that Osmond's desire to marry had been deep and distinct. It had been notorious ; he had gone around asking*

*people whether they knew a nice little girl with a little money*¹⁴⁰, l'autre figuré, c'est que l'image une fois de plus, le dessin et "son style", fonctionne comme trope du trope. On le constate, le passage offre l'exemple d'une forte surcharge rhétorique, indice d'une quête du sens qui cherche aussi à se dissimuler : s'il y a bien comparaison "*as from the hand of a great painter*", métonymie "*his style*", et métaphore de la relation future telle que Osmond l'envisage, la concentration des figures est unifiée surplombée et réactivée par *l'ut pictura poesis*, l'archi-trope (arché-trope au sens d'ancien), celui de la comparaison entre les deux arts. Ce qui exige aussi du lecteur une capacité à déchiffrer ce langage des arts pour comprendre ce qui se dit à travers l'archi-trope convoqué ici, au-delà des différents effets-figures.

1.2. L'hétérogénéité et la "translation picturale"

La seconde caractéristique mise en œuvre par la co-présence des deux systèmes de représentation, consiste en leur hétérogénéité fondamentale. Il s'agit d'une relation d'analogie, jamais d'une relation d'identité. Une description sera dite "picturale" lorsque la prédominance de "marqueurs" de la picturalité, ce qui en fait une image artistique, un artefact, sera irréfutable et que passeront à l'arrière-plan les références au savoir mathésique, mimésique, l'intention didactique etc. Au mieux, nous aurons une émulsion, jamais une fusion totale, mais un iconotexte. Il y aura toujours du reste, le vestige de l'un dans l'autre. C'est aussi ce qui en fait le prix. L'iconotexte fonctionnera donc comme un bi-média sur le mode binaire, mode classique de la variation du texte, en accord avec lui ou en dissonance. L'image vient rythmer le texte, avec ou contre lui, dans son hétérogénéité irréductible, produisant un hybride de texte. "Rythme" d'accompagnement, de production aussi.

D'où une autre idée fondamentale et fructueuse, suggérée par le sens premier de méta-phore, "porter" "au-delà", soit l'idée de "transposition", nous parlerons de "traduction" (de *traducere*, faire passer), ou plutôt de "translation", ("traduction" en 1170

¹⁴⁰ Les révisions sont accessibles dans l'édition Norton : *Portrait of a Lady*, New York, Norton Critical Edition, éd. Robert D Bamberg, 1975, Appendice, p.538.

en français, l'anglais a gardé le terme, du lat *translatio*, *translatus*, de *transfère*, le fait de transporter), soit faire passer d'un lieu à un autre, d'un langage à un autre, d'un code sémiologique à un autre. Notre propos sera d'observer les modes de fonctionnement de cette "translation", de repérer les traces de l'hétérogénéité causée par la présence du médium étranger dans le médium porteur, grâce à des marqueurs textuels. Imitant la langue du traductologue, on pourra évoquer les transpositions, modulations, déplacements, étoffements. Comme le fait une traduction correcte qui ne saurait être littérale, il s'agit de trouver les moyens de "rendre" au mieux l'œuvre artistique de "départ" dans le texte d'arrivée, au moyen du langage. On sait que comme dans toute traduction il y aura un reste, d'où une frustration de la part du traducteur qui ne parvient jamais à restituer la saveur de l'original, d'autant plus que dans le cas de l'iconotexte, nous nous trouvons en situation de "double décrochage" puisque dans la "translation picturale" il s'agit, à la différence de la traduction linguistique (passage d'un signifiant à un autre signifiant de même nature linguistique en gardant le sens), d'effectuer le passage d'un signifiant (pictural) à un autre signifiant (linguistique) de nature différente (en gardant ou en choisissant d'altérer le sens). Donc de procéder à une opération supplémentaire (changement de code, passant du visuel au linguistique), voire à deux opérations supplémentaires (lorsque le transcodeur faisant œuvre de "trahison" délibérée, choisira de transformer l'œuvre "de départ", ne serait-ce que par la sélection subjective). Tous les coups sont permis et dans cette translation d'un médium à un autre, le médium de départ pourra subir toutes les métamorphoses, toutes les manipulations que l'écrivain jugera bon de lui imposer, afin que l'œuvre artistique remplisse la fonction pour laquelle elle a été choisie. Dans le cas d'un tableau appartenant au "monde réel", le lecteur pourra observer des phénomènes d'altération, de corruption, de distorsion, bref tout changement intervenu provoquant un décalage entre l'œuvre et sa représentation iconotextuelle. Dans le cas d'une œuvre artistique "réelle", on pourra parler de "translation" et donc éventuellement repérer la "trahison", en analyser les effets et les fins pragmatiques ; le sujet sera plus délicat avec une œuvre fictive. Il ne s'agira pas ici de vérifier si la translation

a eu lieu et dans quelle mesure elle est "fidèle" ou pas, mais de voir comment l'écriture "rend" le code pictural, si le passage d'un médium à l'autre se fait avec efficacité et quels en sont les effets. Nous resterons alors dans la clôture de l'œuvre, dans son monde. C'est à la qualité de l'effet pictural que l'on évaluera la justesse de la "translation picturale", lorsque par un jeu optique textuel, "l'œil du texte" produira une "image réelle" au sens où l'entendait Descartes, une "image en l'air", qui viendra se loger dans l'œil du lecteur.

2. Définition de la description "picturale"

Dans *Henry James and the Visual Arts*, Viola Winner propose la définition suivante d'une description picturale : "*the practice of describing people, places, scenes, or parts of scenes as if they were paintings, or subjects for paintings, and the use of art objects for thematic projects and overtone*"¹⁴¹ (je souligne). Ce qui recouvre la distinction entre l'hypotypose et l'ekphrasis. La célèbre définition de Jan Hagstrum dans *The Sister Arts*, concernerait plutôt l'hypotypose ou le "tableau" : "*In order to be called 'pictorial' a description or an image must be, in its essentials, capable of translation into painting or some other visual art*"¹⁴². Où nous retrouvons l'archi-trope noté ici par "*as if*", et la référence à la traduction / translation, le passage d'une médiation dans une autre. Ce qui pose problème dans ces approches c'est leur caractère encore une fois, subjectif. "Comme si elles étaient des peintures", marque bien la subjectivité du locuteur. Il s'agira pour nous de définir avec rigueur les critères textuels qui permettront d'effectuer le passage du textuel au pictural, ou plutôt d'observer les effets d'émulsion entre les deux média, afin d'être en mesure d'affirmer que l'on se trouve en présence d'une description à caractère "pictural".

Qu'est-ce qu'un "élément pictural" ? Comment l'identifier lorsqu'il travaille le texte souterrainement ? Le pictural comme le figural, impose ses modes et construit un système, un mode d'être du texte, "la picturalité". En ce qui concerne la présence

¹⁴¹ p 70, cité par M. Torgovnick, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴² Jan Hagstrum (p. XX), cité par M. Torgovnick, *op. cit.*, p 26.

explicite de la peinture dans le texte, sous la forme d'une vision, d'une comparaison, d'une activité de création, *in praesentia*, nous ne manquerons pas de critères pour l'identifier et en étudier les modes de fonctionnement ekphrastiques. En ce qui concerne l'indirection de la "figure picturale", *in absentia*, les choses seront plus délicates. Le critique devra s'efforcer de repérer dans le texte les indicateurs qui signaleront la picturalité du texte. Il ne s'agit pas d'aller chercher des critères à l'extérieur du texte dans le biographique, l'idéologique ou le psychologique pour affirmer, par exemple, comme le fait Marianna Torgovnick, que telle "image" utilisée par D. H. Lawrence n'aurait jamais existée s'il n'avait vu les tableaux de Cézanne¹⁴³. Nous resterons quant à nous *dans le texte*, refusant le "ce qui fait penser à" "parce que l'on sait que". Se méfier du recours à l'extra-texte donc, à des critères qui relèveraient de la subjectivité, de la culture personnelle et non pas de la textualité. On voit très bien le danger qui peut conduire le lecteur à projeter sur le texte ses fantasmes, à "plaquer" une image qui ne serait pas clairement suscitée par le texte. Par goût décoratif, ce qui conduirait à un dévoiement de l'œuvre. Si l'historicité et la mise en perspective des textes pourront sembler parfois nécessaires, il ne seront jamais suffisants. Ainsi, le goût pour la Renaissance italienne de Henry James, la prédilection pour une esthétique "fin de siècle" de Oscar Wilde, la grande révélation de l'exposition post-impressionniste de 1910 pour Virginia Woolf seront des aides précieuses pour le critique ou le lecteur qui se formeront une image d'autant plus fidèle des tableaux ou des "manières" évoquées. Encore faudra-t-il croiser ces références historiques avec les marqueurs textuels que nous allons tenter de définir.

Ajoutons enfin que l'on pourrait opérer une typologie des degrés de picturalité d'une description, passant "d'éléments picturaux", à la picturalité d'un texte, en fonction du degré d'implication du médium dans le texte. Il s'agit là, on le voit, de choix

¹⁴³ C'est ce que fait Marianna Togovnick (p 21, par exemple). Elle se garde, la plupart du temps, de ce qui pour nous est un défaut mais dans ses critères définitoires, elle envisage quand même la part du biographique, du psychologique, de l'idéologique donc de l'extra-texte

esthétiques : il est évident que dans les textes canoniques que sont *The Picture of Dorian Gray* et *To the Lighthouse*, la picturalité du texte, sous des formes différentes, en assure le substrat.

Posons déjà qu'une échelle graduant les types d'iconotextes irait de la plus forte imprégnation du texte lorsque la référence à une œuvre plastique, fictive ou pas, est explicite et développée, au mélange plus subtilement dosé lorsque l'émulsion devient une dilution.

3. Le descriptif et la description picturale

Après avoir été négligée au profit des études narratologiques, la description, a suscité des études passionnantes. Retenons ici l'ouvrage de Jean-Michel Adam inspiré de celui de Philippe Hamon¹⁴⁴ qui a véritablement posé les bases de l'étude du descriptif. Nous en rappellerons ici quelques unes des caractéristiques avant de nous pencher sur les modes de fonctionnement spécifiques au texte descriptif pictural.

Le statut du descriptif est dès le départ ambigu. Philippe Hamon rappelle que le discours rhétorique est un discours pragmatique, pédagogique, taxinomique : en rhétorique classique elle n'est considérée que comme un moyen parmi d'autres de gagner du texte en qualité et en quantité, ce que rappelle l'étymologie de *l'amplificatio*. Cependant, on constate que la description figure bien dans les manuels de rhétorique ; il est même frappant de voir comment la plupart du temps, un terme lié au pictural ou au visuel sert à la définir. Ainsi, "Une description est une *peinture* vraie et animée des objets"¹⁴⁵ (je souligne), évoquant en cela Fénelon pour qui le talent d'un auteur consiste "à savoir peindre et animer", et la définition de l'Encyclopédie au XVIII^e siècle : "La description est une *figure de pensée* par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte *visible*, par l'exposition vive et animée

¹⁴⁴ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.

¹⁴⁵ Exemple recueilli dans un ancien manuel dont l'auteur est simplement identifié grâce à ses initiales : P. M., *Manuel littéraire à l'attention des aspirants au brevet élémentaire*, Lyon, 1886, 110.

des propriétés et des circonstances les plus intéressantes.” (je souligne).

L'Encyclopédie range la description parmi les “figures de pensée”. La description est sub-divisée suivant les objets dont elle s'occupe. Fontanier, classe l'*Hypotypose* et l'*Harmonisme* dans les “figures d'imitation”. La *Prosopopée* qui décrit un être imaginaire ou allégorique, anime l'inanimé, donne vie aux absents comme aux présents, l'exemple célèbre étant celui de Bossuet s'adressant aux cendres de la reine dans l'*Oraison funèbre* d'Henriette d'Angleterre, se trouve parmi les “figures d'imagination”. On voit comment le lien s'établit entre ces “figures d'imitation” et “d'imagination,” et le pictural et le visuel. Apparaissent enfin dans la catégorie des “figures de développement”, les “figures de pensées” suivantes : la *Prosopographie* (description de l'apparence extérieure d'un être animé réel ou fictif), l'*Éthopée* (description du caractère moral, des mœurs d'un personnage), le *Caractère* (portrait général à visée morale et exemplaire), le *Portrait* (description physique et morale d'un personnage), le *Parallèle*, (comparaison entre deux personnages ou deux objets pour en faire ressortir les différences ou les ressemblances), la *Topographie* (description des particularités d'un lieu), la *Chronographie* (description des circonstances du temps de l'action, comme dans “à l'heure où le soleil blanchit la campagne”), le *Parallèle* (combinaison de deux descriptions, par ressemblance ou par antithèse, d'objets ou de personnage.), le *Tableau* (“description vive et animée de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux”). Fontanier parle aussi de “grands tableaux ou de suites de tableaux dans un même cadre” catégorie qui semble convenir à la peinture d'histoire à effets grandioses. On perçoit aisément en considérant les “figures” énumérées ci-dessus celles qui “naturellement” seront sollicitées par l'iconotexte.

Pour Philippe Hamon le descriptif produit :

comme un certain effet de texte , pour résister à la linéarité. D'où dans le descriptif, le jeu du même contre la différence et l'hyper-trophie de certaines opérations générales comme l'anaphorique, le paradigmatique, la redondance, la mise en mémoire, l'archivage

du déjà lu et du déjà vu, l'équivalence, la hiérarchie, la mise en facteur commun...¹⁴⁶

C'est aussi pour lui un lieu où l'on retrouve :

certaines postures d'énonciation prédéterminées ailleurs dans l'économique, le politique, le juridique, l'idéologique, en général (voir notamment, les liens privilégiés du descriptif avec la confection des listes paradigmatiques, des inventaires juridiques, avec la pédagogie et avec le didactique).¹⁴⁷

Il ajoute comme dernier point que le descriptif est :

un mode d'être des textes où se manifeste une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins "sauvage" de la langue, où notamment transparaît et se met en scène une utopie linguistique ; celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même "discret", découpé en "unités."¹⁴⁸

Si, en effet, la description picturale suspend bien le texte, produisant un effet d'expansion, de dilatation, elle "résiste à la linéarité" en ajoutant un espace, celui de l'image mentale (où l'on retrouve l'espace lié au pictural) dont l'étendue n'a de limites que l'imagination, la culture artistique et la capacité de mémorisation du lecteur. Sa fonction n'est pas principalement didactique ou pédagogique ; on a vu plus haut les réticences de Hagstrum et sa définition de la qualité picturale d'un texte comme étant justement un texte dont l'essentiel n'était pas didactique. Il semble que l'une de ses fonctions majeures soit la fonction poétique, la description picturale fonctionnant d'abord comme trope opérant un détour d'un sens propre vers un sens "figuré", une "translation". Ce qui était peut-être confusément senti par Bally, cité par Hamon, lorsqu'il notait son désarroi :

Il y a des expressions qu'on appelle pittoresques, sans qu'on puisse dire exactement ce que c'est que le pittoresque [...] Ces expressions se laissent difficilement analyser On les appelle souvent

¹⁴⁶ P. Hamon, *op. cit.*, 5.

¹⁴⁷ P. Hamon, *op. cit.*, 6.

¹⁴⁸ P. Hamon, *op. cit.*, 6.

“descriptives” [...] On ne sait que dire [] On ne sait quelle définition en donner.¹⁴⁹

C'est que Bally intégrait à la catégorie générale de la description, la description “pittoresque”, susceptible “d'être peinte”. Or Hamon le rappelle, “La description n'a pas de véritable statut théorique” en rhétorique classique, puisqu'elle devait servir à définir et à caractériser, elle était un peu “la servante du texte”¹⁵⁰, et “à la différence des *tropes*, la description ne ‘détourne’ pas un sens propre en un sens figuré, un sens premier en un sens second, ne change aucun ordre normal en désordre artistique, ne travaille ni le signifié ni le signifiant, ni l'affectif aux dépens de l'intellectuel.”¹⁵¹ (je souligne). On voit ici comment, justement, la description picturale se démarque de sa sœur, la description pragmatique aux finalités didactique, taxinomique, normative, qui procède par effets de listes, d'énumération, opérations de détaillage, de mise en pièce du tout réduit à ses parties.

A *contrario* pour d'autres théoriciens, la description est le lieu hyperbolique de la figure, l'ornement excessif. Il faut alors la contrôler, car, lieu de l'hétérogénéité elle risque de nuire à l'unité voire à la cohésion du récit et du sujet. D'où la nature subversive de la description, expansion qui menace d'envahir le texte. Il convenait alors de contenir la description à l'intérieur de ce que l'on appellerait aujourd'hui le “para-scientifique”, récits de voyage, description de faune et de flore, voire au discours judiciaire.

L'articulation entre récit et description retiendra notre attention. La description menace le récit d'un coup d'état, risquant, par sa longueur, de nuire au “tout ensemble”, de retarder le récit, et pour tout dire, de lasser le lecteur. Il s'agissait donc de lier agréablement les deux. Le genre de la nouvelle qui doit concentrer les moyens, recourt à l'articulation description / narration jouant sur l'hybridité d'une narration descriptive ou

¹⁴⁹ Bally, *Traité de Stylistique française*, Genève-Paris, 1951, 3^e éd., tome I, 183-184, cité par Philippe Hamon *op cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ Formule de J. J. Lecercle déjà citée dans notre introduction.

¹⁵¹ P. Hamon, *op. cit.*, 9.

d'une description narrativisée. Dans le roman, moins tributaire du temps, la description nous le verrons, se fera souvent l'alliée du récit et occupera des fonctions narratives non négligeables, sans pour autant renoncer à son esthétique du suspens. Rappelez encore que la dichotomie historique entre peinture d'histoire "à l'italienne" telle qu'elle fut définie par Alberti comme "fenêtre ouverte sur l'histoire", et la peinture hollandaise, art de dépeindre, décrire, *de-scribere*, art du détail, recouvre bien l'antinomie récit / description. On sait que la nature morte figurait au bas de l'échelle dans la hiérarchie des genres de la peinture derrière la peinture d'histoire, le portrait et le paysage. Comme si elles étaient métonymiquement contaminées par leur sujet non nobles, c'est à dire "terre à terre", loin de l'Idéal du Beau et du divin visés par la peinture d'histoire.

Car, en effet si la description à fonction pragmatique ou didactique risque de donner un tour pédagogique voire encyclopédique au texte, par exemple dans *l'île mystérieuse* si bien étudiée par Barthes, dans le cas de la description picturale, elle se démarque comme "différence", comme l'autre du texte, langage dans la langue, ce que Deleuze définissait comme la figure : "l'artiste doit créer sa propre langue à l'intérieur de la langue ; la figure n'est donc pas un écart" (Arte, "L'abécédaire") Non pas la langue dans ce qu'elle a de nomenclature du réel, mais d'ouverture esthétique à l'imaginaire par la médiation d'une parole singulière¹⁵². D'une manière générale, la description témoigne de la compétence linguistique du narrateur, de sa maîtrise du langage et de sa virtuosité. Dans le cas qui nous occupe, elle atteste son désir de rivaliser avec l'autre du texte, le visuel, de se faire l'égal du plasticien, soit, rendre la touche par les mots.

Si la description est bien le lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire du lecteur, lieu où est déposé un savoir, il est aussi le lieu de l'articulation des modalités du vouloir et du pouvoir, ce qui donne les factorisations suivante : (vouloir / savoir / pouvoir) (dire / voir / faire [peindre etc.]). Les savoirs convoqués par la description picturale font d'abord appel à la

¹⁵² Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

capacité du sujet-regardant dans l'œuvre qui doit être en mesure de décire correctement une œuvre plastique, soit qu'il possède le langage technique de l'artiste ou du critique d'art, soit qu'il se fie à ses impressions filtrant sa première approche du sensible. La description picturale pourra aussi être plus proche du "faire" lorsque c'est l'artiste qui tentera de "rendre" sa démarche : vouloir / savoir / pouvoir, entreront alors en conflit, ce seront les affres de la création. Elle pourra inversement affecter l'autre pôle de la communication esthétique, celui de la réception, lorsque le lecteur devra "savoir" reconnaître le pictural et donc ouvrir son grand livre d'images. Il s'agit pour lui de revisiter son "Musée imaginaire", les œuvres qu'il a déjà vues "en chair et en os" ou bien celles qu'il a pu contempler par procuration, "reproduites" dans un "livre d'art". Si "la description [...] est toujours, plus ou moins, 'mémorandum' ou 'memento' du texte"¹⁵³, c'est que, non seulement elle mobilise l'extra texte, les savoirs du lecteur, mais aussi qu'elle exige de lui la capacité de stocker une information qui sera réutilisée plus loin dans le texte. Effet d'écran, de flou aussi parfois ou de renforcement du texte. Nous en verrons un bel exemple avec *Ghosts* de John Banville.

4. Dispositifs spécifiques

Pour Philippe Hamon "une description est un jeu d'équivalences hiérarchisées, entre une dénomination et une expansion du terme-clé (le pantonyme). Selon Michaël Riffaterre, "chaque terme d'un système descriptif est généré par relation de synonymie ou d'antonymie à partir du terme-moyen générateur. D'où deux grands types, deux grandes dominantes dans les systèmes descriptifs, "les systèmes tautologiques et les systèmes oxymoroniques"¹⁵⁴. Rappelons qu'une description doit réaliser une série d'opérations (aspectualisation : dénotation, mise en relation avec d'autres objets, (situation et assimilation, comparaison) c'est-à-dire une fragmentation, être organisée (par un focalisateur : plans spatial, temporel, perception, animation du

¹⁵³ P. Hamon, *op. cit.*, 45

¹⁵⁴ P. Hamon, *op. cit.*, note 5, p 176.

statique), *motivée* (pouvoir voir, faire, parler des personnages) par l'intrigue, avoir une ou plusieurs *fonctions*, mimésique (les *informants* de Barthes), mathésique, narrative (les *indices* de Barthes), esthétique (choix / hypertropie de description, figures abondantes ou pas, choix des objets décrits / objets d'art)¹⁵⁵. Ces dispositifs du descriptif entreront en jeu dans l'iconotexte qui saturera le texte d'effets plastiques.

4.1. Cadrages

Tout naturellement, le texte **cadre** la description de peinture, fidèle en cela à sa fonction mimétique et à son modèle référentiel. C'est déjà l'une des tendances de la description générale que "bien souvent, d'hypertrophier son système démarcatif, de souligner au maximum, par divers procédés, l'encadrement de l'unité descriptive elle-même d'accentuer en particulier son début et sa fin."¹⁵⁶ Toute description aurait-elle donc quelque chose du tableau ? Les marqueurs de **cadrages** souligneront le passage du récit à la description picturale. Entre la forme (du tableau) et le fond (du mur), le cadre entourant le "passe-partout" ou la "Marie-Louise", constitue l'effet-parergon étudié par Jacques Derrida¹⁵⁷. Ni dedans ni hors de l'œuvre ; le cadre effectue le passage de l'entre-deux, pointe l'œuvre comme re-marquable. Rappelons que la photographie a longtemps copié la peinture entourant l'image d'un cadre blanc. Si les photographies "d'amateurs", les fameuses "photos-souvenirs", de nos jours, éliminent souvent le cadrage blanc, qui laissait voir le papier sous l'image, le support, la "photographie d'art," elle, est présentée dans les expositions, encadrée comme un tableau et dûment entourée d'un passe-partout, l'image elle-même étant soulignée d'un trait noir.

Activités de cadrage, les **lieux stratégiques** du descriptif d'espace, désigneront l'espace ainsi découpé comme candidat à la description. Pour "pouvoir voir", le personnage doit se trouver

¹⁵⁵ Voir à ce sujet Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, 104.

¹⁵⁶ P. Hamon, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁷ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1978

face à un espace transparent que son regard doit être en mesure de traverser. Le "topos de la fenêtre" et ses variantes, affectionneront, les portes, les balcons, les "baignoires" de théâtre, les situations élevées d'où l'on jouit d'une "bonne / belle vue". Le lien est évident avec le précepte d'Alberti : "tracer un cadre qui sera comme une fenêtre" dans laquelle il s'agit de composer l'histoire. Ces lieux de cadrages "naturels" ont été également fortement sollicités par les peintres. Citons, pour nous accorder une halte-image, ce que l'on peut nommer des *topoi* comme, "le balcon dans la peinture" : Goya, Manet, "la baignoire de théâtre" : Longhi, Renoir, "le miroir et son cadre" (endroit / envers) : *Les Ménines*, le *Nu de dos* de Vélasquez, *Le Bar des Folies bergères* de Manet, et les portes (Peter de Hooch, Vermeer), balustrades (Tiepolo, Véronèse) et fenêtres (Matisse, Bonnard), les portières de voitures, les nuages (séparations entre le sacré et le profane), les dais (*Madones à l'enfant*), et autres portiques (Piero della Francesca) et verandas (E. Hopper)...

Dans le cas paradoxal de la description picturale, il ne s'agira plus simplement de transparence, mais plutôt d'écran, servant à la "projection" de l'imaginaire, voire d'un cadre qui entourera l'image, creusant l'espace porteur, interrompant le mur, le livre, l'album qui la contient et semblant résister de par l'opacité du support, toile ou papier, au moment où elle ouvre l'imaginaire à la chose représentée. Lorsque la description témoignera de qualités picturales, ce sera bien par le détour du "trope du tableau" *in absentia*, du "comme le tableau". Ainsi encadrements de fenêtres, de portes, rambardes de balcons découperont l'espace, organisant le parcours du regard selon des modalités esthétiques (qualitatives) et non pas didactiques (quantitatives ou énumératives), constituant l'espace décrit en "tableau", au moment où l'espace représentant semblera transparent, laissant voir l'espace représenté.

Substitut du cadre, ou plutôt espace intérieur du cadre à l'instar de la toile blanche, l'écran servira à projeter l'imaginaire du sujet regardant mais aussi inversement à recevoir des images et éventuellement à protéger le spectateur. Fonction centrifuge et aussi centripète de l'écran de projection qui peut donc aussi "faire écran" (*to screen off*). Jonathan Coe dans *What a Carve Up!* fournit un bon exemple de glissement entre les deux

fonctions de l'écran, dont l'usage immodéré sert aussi à caractériser, avec un humour corrosif, le personnage peu sympathique :

Thomas loved screens of every description. He loved the lie they sustained : that the world could be given shape by the four sides of a rectangle, and that he, the spectator, was in a position to sit back and watch, untouched and unobserved. In his professional life (not that he had any personal life to speak of) he was at constant pains to screen himself off from the world, which he watched as if it were a silent film from behind the protecting glass of many different screens : the window of a first-class railway carriage, for instance or of Bob Maxwell's helicopter [...] or the smoke-tinted, one-way glass of his private limousine. The computerization of the foreign exchange markets, which alarmed some of the older bankers, seemed to him an entirely logical development.[...] At last, to his delight, there was no longer any need for dealers ever to come into contact with one another, and every transaction was reduced to the flicker of electric pulses on a video screen¹⁵⁸

Le texte-porteur de la description picturale s'offrira lui-même comme matière à fournir de beaux effets de cadrage, entourant d'une lisière la description picturale. Il signalera son **changement de régime** par un retour à la ligne, l'ouverture d'un nouveau paragraphe dont l'unité sera constituée par l'icônotexte. Souvent plusieurs paragraphes seront nécessaires pour accomplir le tout. Il faudra examiner les cas où le tableau se trouve à l'incipit d'un chapitre, comme dans *Ghosts*, ou à son excipit, *Moon Palace*, signalant son importance à l'un des seuils stratégiques du texte, agissant alors un peu comme une ouverture d'opéra, un prélude, un lever de rideau – et les rideaux au théâtre sont parfois peints – jouant le rôle en fermeture, en fin de chapitre, de point d'orgue, suspendant une fois encore la narration, laissant au lecteur le temps de se "remettre".

La **mise en page graphique**, les **blancs typographiques** alerteront le lecteur, blancs intra-capitulaires, blanc inter-capitulaires, effet de déclaration liminaire ou conclusive. Le blanc textuel joue alors le rôle de signal, puisque le fond de la page fait signe en direction du lecteur lui indiquant que la figure va faire irruption ou qu'elle va disparaître. *Épiphasis / aphanas*

¹⁵⁸ Jonathan Coe, *What a Carve up !* Harmondsworth, Penguin, [1994] 1995, 309.

sés, symptôme en tout cas. Ce qui évoque aussi les tableaux de Bacon dans lesquels les cadrages linéaires enferment la figure et la signalent comme telle¹⁵⁹.

La **graphie**, pourra indiquer grâce à l'utilisation des lettres, des signes, non seulement les modalités de la lecture appelées par le texte, mais aussi que le texte a partie liée avec le pictural, dans une relation iconique. Inversement, on connaît de nombreux exemples d'œuvre graphiques qui utilisent les points, les tirets, les lignes ondulantes de la graphé, les signes (Paul Klé, P-M de Biasi), voire du texte encarté dans l'œuvre (comme le fameux *cartellino*). Les répétitions de signifiants, sous la forme de paronomases, antanaclases, palindromes, chiasmes, anti-métaboles, le jeu des italiques, l'utilisation des caractères gras, des signes de ponctuation, voir par exemple comment par exemple Virginia Woolf "troue" le texte de points de suspension, produiront un effet visuel proche, en cela, des effets de mise en espace du texte comme dans certains poèmes de e. e. Cummings ou les calligrammes d'Apollinaire, jets d'eau, pont...

Tristram Shandy fournit l'exemple paradigmatique de l'utilisation des ressources typographiques à des fins iconiques, esthétiques, parodiques et métafictionnelles. Le fameux chapitre IV du Livre IX propose les volutes du fouet du caporal au lieu de les décrire, la non-description est introduite par : "*Whilst a man is free, – cried the corporal, giving a flourish with his stick thus –*" Où l'on voit le processus canonique de la description exacerbé puisque le cadrage est appuyé par le déictique "*thus*" et le fameux *dash* (tiret) sternien, coupure / suture. Le dessin de l'indescriptible coup de fouet est suivi de la morale en forme de prétériton : "*A thousand of my father's most subtle syllogisms could not have said more for celibacy.*"¹⁶⁰ Rapidité et fulgurance de l'évidence du dessin. De même, le Livre VI regorge d'inventions graphiques substituées à des descriptions, en particulier au chapitre XXXIX la série d'astérisques introduite par "*– Lord have mercy upon me, – my father said to himself –*".

¹⁵⁹ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996.

¹⁶⁰ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, London, Everyman, (1760), 1972, 445.

Les astérisques sont immédiatement suivis du chapitre XL où cinq lignes sinueuses sont censées "décrire" la ligne narrative de l'histoire de l'oncle Toby avec ses incursions, ses digressions, ses transgressions, affectant de désespérer de pouvoir jamais atteindre la pureté de la ligne droite représentée sur la page suivante¹⁶¹, ce qu'avait préparé l'irruption de l'image dans le texte, au chapitre XXXVI du Livre III, sous la forme de la page marbrée : "emblem of my work !" (165), page dont on nous dit l'hermétisme, reprise elle-même de l'insondable page noire dont : "the world with all its sagacity [will be unable to] unravel the many opinions, transactions, and truths which lie mystically hid under the dark veil of the black one". On sait aussi comment au chapitre XXXVIII, deux pages avant l'apparition des lignes sinueuses, Tristram avait proposé au lecteur une page blanche pour qu'il puisse y tracer le portrait de la veuve *Wadman*, dont l'oncle Toby était tombé amoureux. La prétérition permet au narrateur de s'abriter derrière le bouclier de la représentation, momentanément dévolu au lecteur.

For never did thy eyes behold, or thy concupiscence covet anything in this world, more concupiscible than widow *Wardan*.

CHAPTER XXXVIII

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 own fancy in it Thrice happy book ! thou wilt have one page, at least, within thy covers, which MALICE will not blacken, and IGNORANCE cannot misrepresent. (346)

Suit la page blanche, et le commentaire flatteur qui tient pour acquises les capacités de dessinateur du lecteur : "– *Was ever any thing in Nature so sweet ! – so exquisite ! Then dear Sir, how could my uncle Toby resist it ?*" Jeux de l'imaginaire qui convoque le pictural lorsque les mots ne suffisent plus à décrire l'ineffable, le dessin virtuel (combien de lecteurs se sont-ils amusés à dessiner sur la page blanche ?) déclenche les com-

¹⁶¹ Voir à ce sujet l'article de Frédéric Ogée, "Pli ou face ? Autour d'une page de *Tristram Shandy*", *Études anglaises*, N° 3, juillet septembre, 1991, 257-271.

mentaires de Tristram et sert de preuve tangible au bien-fondé des sentiments de l'oncle Toby. Tout cela in “*one's mind's eye*”. Double fonction métafictionnelle de la page blanche qui non seulement contient en réserve la représentation la plus exacte possible : par une torsion habile, elle ne sera pas fidèle au modèle, la *veuve Wadman*, mais à la vision de chaque lecteur de la femme aimée, mais encore elle permet à la description d'échapper à toute “médisance” et “méchanceté par ignorance”, soit aux distorsions des critiques éventuelles. De cette manière, le dialogue infini entre image, dessin et texte se poursuit, grâce aux moyens graphiques, outils communs au dessin et à l'écriture : le point, la ligne, le plan, pour parodier Kandinsky.

Les italiques ou les guillemets du **titre**, voire un numéro de catalogue, une référence, comme dans “*The Mezzotint*”, *Chatterton* de Peter Ackroyd, ou tout autre mode de dénomination de l'œuvre, viendront lever l'anonymat ou, au contraire, confiner l'œuvre dans un espace cryptique. Le titre prétendra effectuer le retour au référent ou au “réel”, au “monde” dans lequel les peintures ont des titres, même s'ils ne sont que des numéros de catalogue, ou font l'objet d'une dénégation, celle du “sans-titre”. Le lecteur saura donc si le tableau décrit est fictif ou “réel”. Dans le premier cas, il devra se laisser aller à la description, laissant monter en lui la formation de l'image convoquée. Dans le second, il sera en mesure de l'identifier comme œuvre historique et pourra “vérifier” que la description est “fidèle”, ou au contraire relever des incongruités, des transgressions, opérées au cours de la “translation”. Notons aussi que le titre, redoublement du “thème-titre”, peut figurer au début de la description, comme ancrage, mais aussi, bien sûr, bénéficier d'une prime de suspense et venir clore l'expansion, l'*affectation* de la description, résolution d'une “énigme” provisoire¹⁶², lorsqu'il n'est pas omis dans le passage. Au lecteur de faire le travail de rapprochement. Ainsi dans *Ghosts* de Banville deux tableaux de Watteau, *Le Pèlerinage à Cythère* et le *Pierrot* sont fondus en un seul, *L'Âge d'or*, non intitulé lors de la grande description mixte qui arrive en fin de volume. Le titre de l'œuvre pourra apporter une indication précieuse quant à son “genre”, voire à celui du

¹⁶² Yves Reuter, *op. cit.*, 102-112.

roman où elle figure : *The Picture of Dorian Gray* (O. Wilde), *Le Radeau de la Méduse (A History of the World in Ten and a Half Chapters* J. Barnes), *Moonlight*. (dans *Moon Palace* de P. Auster), *Still Life* (A. Byatt), *Virgin Marys (Cat's Eye* Margaret Atwood). Enfin, bien sûr, en droite ligne de la tradition du tableau d'histoire, le titre pourra rivaliser avec le texte puisqu'il sera récit dans le récit : la nouvelle de Julia O' Faolain, intitulée d'une manière très appropriée : "*Legend for a Painting*", joue sur le double jeu de la "légende" (et) du tableau, celui de Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon*, jamais nommé, présence d'une absence, mais très précisément décrit et subverti par une réécriture féministe inversant les rôles du dragon et de Saint Georges, ce dernier devenant une sorte de prédateur machiste. La mise en abyme ou du moins l'effet spéculaire, seront alors à étudier dans leurs effets de doubles mimétiques, inversés, voire déstabilisateurs. Dans "*The Drover's Wife*", que nous retrouverons dans nos "lectures", c'est le tableau qui ouvre le texte sans transition, à l'instar d'une vignette, et c'est son titre, sa "légende", qui intitule la nouvelle, pourvue ainsi d'un double titre pictural et linguistique, soit deux index pour une absence, celle de la femme du tableau, disparue sans laisser d'adresse.

Hormis le titre, le fait qu'un personnage de peintre figure dans un texte narratif, qu'il soit personnage principal ou secondaire, pourra alerter le lecteur sur la qualité picturale de la description lorsqu'elle interviendra. Le nom de l'artiste, fictif ou non, jouera aussi de l'effet de réel ou au contraire viendra clore le texte sur sa propre référence. L'onomastique pourra alors jouer un rôle comme dans le cas de Francis Cornish, le peintre-faussaire de *What's Bred in the Bone* (R. Davies) dont les racines européennes et cornouaillaises sont clairement inscrites dans son patronyme, mais que son maître au nom lui aussi évocateur, Tancred Saraceni, s'empresse de rebaptiser d'un nom parapictural et plein de dérision, *corniche*. Autre exemple d'utilisation du nom de peintre d'une manière transgressive, Jeanette Winterson, dans *Art and Lies*, nomme sa femme-peintre, Picasso, d'où l'étonnement du lecteur en découvrant la première occurrence de "she" relayant "Picasso". L'un des cas extrêmes d'utilisation du nom d'un peintre "réel", est bien entendu *The Matisse Stories* d'Antonia Byatt, suite de trois nouvelles ayant

chacune "à voir" avec un tableau ou un dessin de Matisse. Il faut bien sûr remettre ces noms en contexte pour juger de leur effet et apprécier leur fonction, ce qui sera traité dans un chapitre ultérieur. On le voit, si la peinture s'est inspirée de textes, sacrés ou profanes, les textes le lui rendent bien en la réintroduisant à l'intérieur des récits.

Les **déictiques**, embrayant le discours sur l'ici et le maintenant serviront à pointer le tableau comme tel. On a déjà rencontré plus haut le "Thus" de Tristram Shandy et le *dash* sternien, coupure / suture. Dans *Waterland* ou *Ever After*, de Graham Swift, le narrateur utilise de manière répétitive "*Picture the Scene*" montrant ainsi sa volonté de constituer la description en "scène", en "tableau vivant", donnant une qualité picturale à ce qui n'est pas un tableau proprement dit. "*You have to picture the scene*" attire l'attention du lecteur vers ce qui va suivre et en même temps détourne l'attention du monde représenté vers le monde représentant, de l'énoncé vers l'énonciation. Il pointe le discours et encadre le récit. Toutes les variantes du *this / thus* sont permises : ainsi le narrateur de Poe dans "*The Oval Portrait*" annonce-t-il l'histoire de la genèse du portrait ovale avec ces mots : "*and quaint words which follow*". Ce faisant le narrateur renoue avec la tradition classique dans laquelle la figure de l'*admonitor*, le "commentateur" de Vasari, était un personnage du tableau regardant le spectateur et lui désignant la chose à voir. Figure intermédiaire, elle aussi, dans l'espace représenté mais en interaction avec l'espace de la contemplation, parergon, elle joue un rôle métalectique à la manière du narrateur sternien apostrophant le lecteur. C'est aussi le doigt de la *deixis* (doigt divin comme celui peint par Michel-Ange) qui figure dans l'œuvre de peinture et dans le récit, intervenant pour désigner l'espace représenté¹⁶³. Le recours aux déictiques, désignant le lieu et le temps de l'image, va servir non seulement à cadrer la description picturale en la faisant "ressortir" du reste du texte, mais aussi à repérer le focalisateur ou / et l'énonciateur comme nous le verrons un peu plus bas. Les opérations de "fléchage" quant à elles, pointeront vers "le" / "ce"

¹⁶³ Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., 319.

tableau, "la" photographie, en référence à un "déjà là", à du "déjà connu".

Dans *The Picture of Dorian Gray*, le fameux portrait n'est jamais décrit. Seules sont "peintes" les réactions de Dorian, le texte opérant ainsi non seulement un retour narcissique vers le modèle sur le visage inchangé duquel se peignent les réactions d'horreur face à l'horreur du tableau changeant, mais effectuant aussi la réversibilité de la formule matricielle : *ut poesis pictura*, puisque la poésie n'est pas comme la peinture mais la peinture comme la poésie. C'est sur la toile que se lisent les changements de l'âme de Dorian, que le tableau est inscrit sur l'axe du temps, tandis que l'être échappe à la temporalité. Le cadrage de l'une des occurrences, la cinquième, alors que le tableau "apparaît" dix fois dans l'œuvre, retiendra notre attention. Il s'agit d'évoquer un tableau caché / dévoilé / voilé. Après un retour à la ligne caractéristique de la mise en cadre, le paragraphe enchâsse la description "aveugle" :

He took up from the couch the great purple-and-gold texture that covered it, and holding it in his hands, passed behind the screen. Was the face on the canvas viler than before ? It seemed to him that it was unchanged, and yet his loathing of it was intensified. Gold hair, blue eyes, and rose-red lips – they were all there. It was simply the expression that had altered. That was horrible in its cruelty. Compared to what he saw in it of censure or rebuke, how shallow Basil's reproaches about Sybil Vane had been ! – How shallow and of what little account ! His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement. A look of pain came across him, and he flung the rich pall over the picture. As he did so, a knock came to the door. He passed out as his servant entered. (133)

Le cadrage est effectué par le passage du personnage derrière l'écran qui dissimule le tableau, muni du tissu "text / ure" arraché à la couche ainsi dévoilée, et par l'action de voiler la "face" du tableau odieux dont Dorian ne supporte plus le muet reproche. Entre-temps, une seule phrase décrit le tableau en termes picturaux, la couleur des détails du visage, conforme aux clichés de la beauté idéale et donc vides d'effet particularisant : "*Gold hair, blue eyes, and rose-red lips*". Les déictiques l'affirment "– *they were all there*", "*the' face on 'the' canvas*" ne demande pas plus de précisions référentielles, le lecteur sait de

quel visage il s'agit, Dorian se dédouble entre sujet / objet et viole la grammaire refusant l'adjectif possessif à "son visage". Aussitôt le mode de l'évaluation subjective met en relief "l'expression" et l'effet de l'image. Le retour à la réalité est doublement et théâtralement annoncé par le voilement du tableau et le coup frappé à la porte. L'entrée du domestique clôt le tête-à-tête de Dorian avec son "âme damnée". Or, qui est introduit par le serviteur, si ce n'est justement l'encadreur, Mr. Hubbard, venu proposer un cadre florentin exquis, "a beauty of a frame" ?

L'effet de cadrage peut aussi être assumé par les **enchâssements de récits**, les décrochages par rapport au récit premier lorsque la narration se démultiplie et que les relais de narrateurs creusent le texte. Ainsi pour Genette :

[le récit second] peut être assumé par une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique (c'est la toile peinte représentant l'abandon d'Ariane, dans les *Noctes de Thétis et de Pélée*, ou la tapisserie du déluge dans *Moyse sauvé*) ou plus rarement, en le faisant décrire par un personnage, comme les tableaux de la vie de Joseph commentés par Amram dans le même *Moyse sauvé*.¹⁶⁴

Il s'agit de récits dans le récit, "micro-récits" enchâssés qui constituent leurs narrateurs en narrateurs intradiégétiques. On voit que la description picturale semble affectionner ce décrochage par rapport au récit premier et se constituer en unité quasi-autonome, enchâssée à l'intérieur d'une narration de plus grande expansion. Elle jouerait alors un peu le rôle de ces miroirs qu'affectionnaient la peinture flamande, "sorcières" à l'intérieur de l'espace représenté reflétant l'espace représentant. "Morceau d'infini dans l'espace fini"¹⁶⁵ du tableau comme dans les *Époux Arnolfini* de Van Eyck, ou *Le Banquier et sa femme* de Quentin Metsys. À cela rien d'étonnant nous le verrons, la parenté entre le tableau, le miroir, et la représentation n'étant que trop évidente.

¹⁶⁴ Gérard Genette *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 241.

¹⁶⁵ Agnès Minazzoli, *op. cit.*, 153. Iouri Lotman dit à peu près la même chose au sujet de l'œuvre artistique dans : *La structure de l'œuvre artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

Dans la nouvelle de M. R. James étudiée plus loin, la démultiplication des narrateurs et les enchâssements de récits pointent le texte comme lui-même enchâssant, discours sur du discours sur l'image, une gravure en l'occurrence. D'où le recours à une série de "témoins" pour décrire les métamorphoses. Face à la menace du fantastique qui anime l'inanimé, l'enchâssement des niveaux narratifs ancre le récit dans le réel et asserte l'incroyable. Le récit qui s'élabore grâce à un succession de petites unités descriptives, séries de cadrages, reprend la tradition didactique que l'on retrouve au Moyen-Âge, puis à la Renaissance, comme dans les ensembles de tapisseries à l'instar de ceux de l'Hospice de la Poterie à Bruges, qui alignent une suite de cadres rectangulaires dont la partie supérieure est occupée par l'image et la partie inférieure par plusieurs lignes de texte racontant et commentant l'histoire miraculeuse. Système précurseur des dispositifs des bandes-dessinées ou des romans-photos. On voit à quel point narration et image étaient liés, offrant bien sûr la possibilité à ceux qui ne pouvaient lire, de suivre le développement chronologique des événements dans une linéarité sérielle. Ce qui n'était pas le cas, on le sait des triptyques ou tableaux qui eux présentaient simultanément des événements chronologiquement disjoints. C'est le cas par exemple du *Rétable de Saint-Jean l'Évangéliste et Saint-Jean Baptiste (1479)* de Memling à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, ou du *Tribut de Saint Pierre* de Masaccio dans la chapelle Brancacci à Santa Maria del Carmine à Florence.

4.2. Focalisation

Le repérage d'une image passera par le regard, d'où la nécessaire présence d'un personnage en position de voyeur, que ce soit le narrateur ou un personnage dans la diégèse. Il s'ensuit que l'une des marques du descriptif, directement liée à la vision, sera fortement sollicitée dans la description picturale. Je veux parler de la **focalisation**. La *motivation*, de la description picturale et sa justification dans l'intrigue, sont encore davantage liées au pouvoir-devoir-savoir voir que la description générale. Elles seront tributaires d'un savoir-faire ou d'un savoir-dire témoins d'une compétence spécifique, soit qu'un artiste détaille les procédures de son travail de peintre ou de

photographe et en décrit les effets dans l'image présentée, soit qu'un personnage détaille pour lui-même ou un autre, l'image offerte à sa vue. Bien sûr, on trouvera les ressorts narratifs habituels liés au surgissement d'un objet à décrire : la surprise, lorsque l'image sort brusquement de l'ombre, comme dans "The Oval Portrait" de Poe, ou que le narrateur la rencontre au détour d'un magazine, "The Drover's Wife" (Murray Bail), d'une conversation, "Auggie Wren's Christmas Story" (Paul Auster) ; l'attente récompensée, comme dans la visite préparée de *The Wings of the Dove* (Henry James) ou la quête initiatique de Fogg au Musée de Brooklyn dans *Moon Palace* (Paul Auster). Il serait trop long et vain de répertorier tous les cas de figures. Posons la nécessité d'un regard qui constitue le tableau, la photographie etc. en tant qu'images soumises à l'analyse, à la réflexion d'un personnage. D'où la plupart du temps une *organisation* de la description selon le schéma classique : repérage et situation spatiale de l'image, dans son environnement, musée, chambre, revue, album, tiroir, entre des lettres, et moment de sidération quand le regard "recevant" la globalité de l'œuvre est soumis à la première "impression", sorte de saisissement, qui sans aller jusqu'à la réaction extrême du narrateur dans "The Oval Portrait", fermant les yeux pour mieux voir, passe souvent par une sorte d'anesthésie des sens, d'aveuglement, de "stupéfaction", comme on l'a vu plus haut dans l'effet-Méduse. La réception première en deux phases est aussitôt suivie du déclenchement d'un vouloir-voir, correspondant au désir haptique, soit un appel du regard dans sa "préhensibilité", lorsqu'il va presque "toucher" – après avoir été "touché" lui-même – l'objet. Le regard alors se "perd" dans l'image procédant à une opération de mise en pièces de l'œuvre, de "détaillage" du tout en ses parties, suivant le parcours du regard se frayant un chemin dans l'espace représenté, un peu à la manière de Diderot "parlant peinture à propos du salon de 1759"¹⁶⁶. Le voyeur n'est rien d'autre que du voir et tout entier dans le voir : le monde recule et meurt autour de lui. D'un effet spatial qui, d'emblée, semblait livrer l'image à la vue, on passe enfin à une opération temporelle, à une lecture

¹⁶⁶ Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de : *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, 11.

plus précise. La troisième phase correspond à une opération de connotation, à la mise en place des codes de l'interprétation : déchiffrement des signes, des symboles, activation du code herméneutique par le personnage ou / et le narrateur. À cette interprétation diégétique s'ajoute celle du lecteur qui lui superpose son interprétation, en termes d'économie narrative et donne à l'iconotexte ses différentes valeurs, structurelle, génératrice de récit ou programmatique, proleptique ou analeptique, métapicturale ou mnémopicturale, pour anticiper sur le chapitre suivant.

Le processus de spatialisation vérifiable grâce aux marqueurs de repérage localisés par rapport à un focalisateur situé en un lieu précis produit une mise en perspective, un jeu entre "point de fuite" et "point de vue" : "là", "plus loin", "en face", "à côté", "ici", "maintenant", où l'on retrouve les embrayeurs déjà évoqués. Mais le mouvement du regard inscrit la spatialisation sur l'axe temporel, la narrativise donc, grâce aux marqueurs de temporalité indiquant la succession : "d'abord", "ensuite", "enfin". Comme dans tout système de focalisation, le point de vue et la subjectivité seront authentifiés par la forte modalisation du texte, le lexique appartenant au domaine du cognitif, de la pensée, de l'évaluation et de la perception, comme dans le court passage suivant extrait de *What's Bred in the Bone* de Robertson Davies : la fameuse description du triptyque familial, miroir du roman lui-même :

The picture was a triptych [...] What impressed at first sight was the complexity of the composition and its jewel-like richness of colour, [...] Two of these [figures] were plainly the couple who had been married [...] Their faces seemed to be male and female versions of the same features : a long head, prominent nose, and light eyes that might have been thought at variance with their black hair. The smiling woman who was third of this dominant group must surely be the Mother of Jesus, for she wore a halo. (390 je souligne)

La gradation des verbes de perception, et des adverbes de manière, permettra également au lecteur de suivre la progression de la réaction du spectateur face à l'œuvre. On en trouvera de beaux spécimens dans les textes proposés en lecture plus loin, attardons-nous un instant sur un autre exemple, lui aussi

“familial”, qui nous permettra de vérifier ce qui a été avancé concernant les effets de cadrage et de focalisation.

Dans *The Moor's Last Sigh*, de Salman Rushdie, Aurora, punie est enfermée dans sa chambre. Elle se met au travail et couvre les murs d'une fresque, effectuant de cette manière le travail du deuil de sa mère. Pour décrire la fresque, il fallait un regard étranger, ce sera celui du père d'Aurora, Camoens, venu lui rendre visite. Le passage qui occupe presque trois pages de texte, est inséré entre deux blancs typographiques le constituant en section à part entière. La description picturale intervient au deuxième paragraphe : elle est véritablement encadrée par le paragraphe paradoxal d'ouverture explicative sur l'enfermement d'Aurora : “*But it was Aurora who was locked up*”, et le paragraphe de fermeture disant l'ouverture de Camoens à la “compréhension” : “*The room was her act of mourning. / Camoens, understanding, held her, and they wept*”. Effet de chiasme entre le début et la fin de la section :

At the end of her period of house arrest, however, Aurora invited Camoens inside, making him the second person on earth to see her work. Every *inch* of the walls and even the ceiling of the room pullulated with figures, human and animal, real and imaginary, drawn in a sweeping black line that transformed itself constantly, that filled here and there into huge blocks of colour, the red of the earth, the purple and vermilion of the sky, the forty shades of green ; a line so muscular and free, so teeming, so violent, that Camoens with a proud father's bursting heart found himself saying, “But it is a great swarm of being itself” As he grew accustomed to his daughter's newly revealed universe he began to see her visions : she had put history on the walls, King Gondophares inviting St Thomas the Apostle to India ; and from the North Emperor Asoka with his Pillars of Law [...] In an honoured place was Vasco da Gama himself, setting his foot on Indian soil, sniffing the air, and seeking out whatever was spicy and hot and made money.

Camoens began to pick out family portraits, portraits not only of the dead and living but of the never-born. (Je souligne)¹⁶⁷

Il y a bien ici, motivation de la description par la visite du père, organisée selon son regard tout d'abord assailli par la

¹⁶⁷ Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, London, Jonathan Cape, 1995, 59-60.

pullulation des figures sujets de verbes animés, sidérant Camoens dont les réactions, un temps "stupéfiées", finissent par enregistrer l'excès et la vitalité de la fresque grâce à des intensificateurs, et des marqueurs de haut degré : "*so muscular, so teeming, so violent*". L'opération de dénotation repose sur une fragmentation (les figures, humaines ou animales, les lignes, les couleurs, les formes) ; elle est suivie d'une saisie des connotations, lorsque Camoens commence "à voir les visions" de sa fille, identifie / reconnaît les figures et leur sens : la fresque présente l'histoire nationale et familiale, une vision du passé et du futur. Elle est à la fois peinture d'histoire et galerie de portraits de famille. Le lecteur constate à son tour que la fresque opère par le détour de la représentation picturale ce qu'effectue le roman lui-même, une saga, un travail du deuil, une vision. À noter aussi que, dans cet exemple original, bien dans la mouvance postmoderne, au lieu d'être face à l'image, le spectateur est englobé par elle, englouti à l'intérieur de la chambre peinte *all-over*. Les codes habituels sont inversés tandis que la chambre matrice, *memento mori*, rend hommage à la mère morte et que le père pénètre dans la pièce confirmant le jeu paronomastique classique : "*room / womb / tomb*".

4.3. Temps et aspects

Les **temps** et les **aspects** joueront un rôle précieux en tant que marqueurs de la description picturale. Dans l'exemple précédent, on constate que la narrativisation des éléments picturaux est transmise par des verbes au prétérit. À noter cependant que ces prétérits n'ont pas tous la même valeur : si le premier "invited" se traduirait en français par un passé simple, constituant la motivation de la description, la suite des prétérits qui se traduiraient par des imparfaits : "pullulaient", "se transformaient", remplissaient", sert bien la description picturale, étirant le temps, ceci jusqu'à la rupture marquée par "*found himself*", "*grew*", "*began to see*" rupture qui opère le passage du domaine pictural au cognitif, précédant le retour à la fresque lorsque Camoens procède au déchiffrement des actions des personnages et que les formes en -ING interviennent : "King Gondophares *inviting* St Thomas the Apostle to India [...] In an honoured place was Vasco da Gama himself, *setting* his foot on

Indian soil, *sniffing* the air, and *seeking* out whatever was spicy and hot and made money". L'imparfait et les formes en -ING indiquent un changement d'aspect, comme un "suspens" de l'action ou une dilatation du temps, en accord avec la fonction de la description, suspension du texte, arrêt sur image, comme dans la "nature morte", "*still life*". Outre leur fonction d'immobilisation, de "neutralisation temporelle", pour parler comme les linguistes, les formes en -ING marquent l'inscription de la vision de l'énonciateur dans le texte. La forme en -ING marque la dépendance du descriptif par rapport à une sensibilité elle prend aussi une valeur anaphorique lorsqu'elle fait appel à une mémorisation. C'est ce qui se passe dans l'extrait de *The Moor's Last Sigh*, où Camoens fait appel à sa mémoire pour reconnaître les scènes historiques et les portraits familiaux ; il effectue ainsi un retour au passé au moment où le passé effectue un retour en force¹⁶⁸.

On notera également la présence fréquente de participes passés à valeur adjectivale, résultats d'une action passée elle aussi figée dans l'œuvre plastique, ou combinés à l'auxiliaire avoir avec une valeur de bilan. L'exemple suivant, tiré de *Cat's Eye* de Margaret Atwood¹⁶⁹, permettra de vérifier cette affirmation :

We've *finished* the Mediaeval period, with its reliquaries and *elongated* saints, and are *speeding* through the Renaissance, hitting the high points. Virgin Marys abound. It's as if one enormous Virgin Mary has had a whole bunch of daughters, most of which look something like her but not entirely. They've *shed* their gold-leaf haloes, they've *lost* the *elongated*, flat-chested look they had in stone and wood, they've *filled* out more. They ascend to heaven less frequently. Some are dough-faced and solemn, *sitting* by fireplaces or in chairs of the period, or by open windows, with roof work *going* on in the background ; some are anxious-looking, others are milk-fed and pinky-white, with wire-thin haloes and fine gold tendrils of hair escaping from their veils and clear Italian

¹⁶⁸ Pour les valeurs grammaticales de V-ING voir, J-R Lapaire et W Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, P.U.M., 1991.

¹⁶⁹ Margaret Atwood, *Cat's Eye*, London, Virago Press, (1988), 1990, 283

skies in the distance They bend over the cradle of the Nativity, or they hold Jesus on their laps.

Jesus has trouble looking like a real baby because his arms and legs are too long and spindly. Even when he does look like a baby, he's never *newborn*. I've seen *newborn* babies, with their *wizened dried-apricot* look, and these Jesuses are nothing like them. It's as if they've *been born* at the age of one year, or else are *shrivelled* men. There's a lot of red and blue in these pictures, and a lot of breast-feeding. (283 je souligne)

Outre les différents participes passés soulignés dans le texte ci-dessus, on retrouve l'effet-cadrage, la séparation typographique des deux paragraphes concernant les *Madones à l'enfant*, la motivation de la description par le cours d'histoire de l'art, la présence du lexique plastique et des formes en -ING. Sous couvert de présenter la vision d'une étudiante, dont le bon sens critique "moderne", détaille sans concessions les tableaux projetés sous forme de diapositives, le texte de *Cat's Eye* dresse un catalogue des Primitifs italiens particulièrement savoureux, déflation et célébration, évocateur d'un style et d'un code pictural. Ainsi, la description ironique, mettant en avant l'artificialité de la représentation selon le code mimétique, révèle ce qu'est une œuvre d'art, un artefact, dont les choix esthétiques sont liés à leurs fonctions liturgique, et mystique : c'est le cas de la taille de l'enfant Jésus qui, pour des raisons esthétiques n'est pas celle d'un nouveau-né, la récurrence du rouge et du bleu, couleurs de la Passion du Christ et de la Vierge, la démultiplication des figures de madones nourricières, allégories de l'Église, mère des hommes, figure de la charité chrétienne.

Les changements de temps, le recours au présent qui place le texte anglais dans une zone paradoxale d'immédiateté et d'intemporalité, l'utilisation fréquente du verbe être assumant une fonction de désignation : "c'était" en français, "*it was*" et ses variantes : "*But it is a great swarm of being*", dans l'exemple emprunté à Rushdie, "*The portrait, [...] was that of a young girl*" ("*The Oval Portrait*"), "*it was all of a piece*" (Ackroyd, *Chatterton*), "*Virgin Marys abound*" (*Cat's Eye*) jouent le rôle d'embrayeurs typiques de la description déjà repérés par Hamon en corrélation avec l'effet / tableau. Un signal.

4.4. Le lexique

La tradition des différents media activés lors de la description picturale convoque un **lexique** spécialisé dont les marques dans le texte ne laisseront d'alerter le lecteur sur la qualité picturale de la description la faisant pencher, si elle ne l'est pas de manière explicite, vers l'art du portrait, du paysage, du tableau, voire de l'instantané, du cliché.

Le lexique de l'œuvre d'art dressera des listes marquant l'insistance sur les masses, les couleurs, les formes, la lumière et les différentes sources d'éclairage, les effets de clair-obscur *chiaroscuro*, ou de *sfumato*. De même, le recours à la symétrie, ou à la dissymétrie, à la perspective albertienne avec point de fuite et point de vue, ou à la perspective atmosphérique qui marque l'éloignement des objets par les changements de couleur dues à l'épaisseur de l'air, allant du plus net au plus flou, du plus vert au mauve des "lointains", signalera l'allusion technique. On jouera aussi sur le lexique commun au pictural et à la littérature, d'où les métaphores, "la touche", "les nuances", "brosser un caractère, un tableau", "les couleurs de la vie". Bien sûr, l'anglais avec l'adjectif "*graphic*"¹⁷⁰, joue sur les deux "tableaux". Les détails seront alors particulièrement sollicités et l'on connaît leur place dans la peinture, y compris dans leur fonction de trompe-l'œil comme ce fut le cas de "la mouche" à la fois leurre et signature du peintre déployant sa virtuosité. On verra au cours de notre étude de *Ghosts* comment John Banville propose un exemple discret d'utilisation de la mouche comme *memento mori*. L'ordre et la distribution des composantes les unes par rapport aux autres, en termes qualitatifs plus que quantitatifs, mettront en relief la picturalité de la description. Les détails joueront le rôle de débrayeurs permettant de passer d'une situation narrative à une situation descriptive. Enfin, le détour du texte par les mythes liés à la représentation étudiés dans notre deuxième chapitre, ne laissera pas d'attirer l'attention du lecteur sur une possible intention picturale.

¹⁷⁰ "*graphic*" signifie en effet "dessiné au crayon ou à la plume", "décrit de façon vivante, pittoresque"

Dans l'exemple emprunté à *The Moor's Last Sigh*, les termes comme "figures", "tints", "shades", "portrait", signalaient explicitement le code pictural motivé par la description de la fresque. Les mêmes champs lexicaux seront sollicités dans un exemple plus implicite de recours au pictural lorsque Virginia Woolf, dans *To the Lighthouse*, décrit la contemplation de Mrs Ramsay face à la coupe de fruits placée sur la table et illuminée par huit chandelles que l'on vient de poser au centre. La description de l'objet glisse insensiblement vers le pictural dans un mouvement de rêverie associative :

Now eight candles were stood down the table, and after the first stoop the flames stood upright and drew with them into visibility the long table entire, and in the middle a yellow and purple dish of fruit. What had she done with it, Mrs Ramsay wondered, for Rose's arrangement of the grapes and pears, of the horny pink-lined shell, of the bananas, made her think of a trophy fetched from the bottom of the sea, of Neptune's banquet, of the bunch that hangs with vine leaves over the shoulder of Bacchus (in some picture), among the leopard skins and the torches lolling red and gold. This brought up suddenly into the light it seemed possessed of great size and depth, was like a world in which one could take one's staff and climb up hills, she thought, and go down into valleys, and to her pleasure (for it brought them into sympathy momentarily) she saw that Augustus too feasted his eyes on the same plate of fruit, plunged in, broke off a bloom there, a tassel there, and returned, after feasting, to his hive. That was his way of looking, different from hers. But looking together united them.¹⁷¹

Le passage est "cadré", il occupe un paragraphe à part entière, s'ouvre par un coup d'éclairage, facteur d'émergence du visible et se referme sur le regard de Mrs Ramsay momentanément uni à celui d'Augustus. Le lexique pictural, la constitution de la coupe de fruits en microcosme dans lequel on peut se perdre, l'évocation par analogie du souvenir d'un véritable tableau, probablement, *Le Bacchus* du Caravage¹⁷² peintre célèbre

¹⁷¹ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Harmondsworth, Penguin Classics, (1927), 1966. 112.

¹⁷² Bien que la description ne coïncide pas tout à fait avec le tableau, ce qui s'expliquerait puisqu'il s'agit d'un souvenir, l'ensemble évoque irrésistiblement le *Bacchus* du Caravage, à cause de la coupe de fruits en premier plan et de l'effet de clair-obscur produit par les torches, absentes d'ailleurs. En fait, Le Caravage a peint deux *Bacchus*, mais le

pour ses violents effets de clair-obscur, constituent la description en "description picturale", véritable festin des yeux, un "arrangement" esthétique. Signalons que le lecteur se trouve ici en présence de l'un des topoï du genre, une "nature morte au compotier à fruits", présent en particulier dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, et bien entendu réinterprété au XVIII^e siècle, puis par Cézanne, le cubisme, de la "manière" que l'on sait. Rappelons aussi la méfiance de Poussin pour le Caravage disant que celui-ci voulait "détruire la peinture."¹⁷³

Outre les marqueurs des choix esthétiques présidant à l'élaboration de la peinture : les losanges, les teintes, les touches, ainsi que ceux relatifs au matériel du peintre : les brosses, le pinceau, l'huile, la toile, le vernis, le chevalet, la palette, le modèle etc...., d'autres marqueurs apparaîtront lorsque l'œuvre d'art sera présente dans le texte, soit dans une *ekphrasis*. L'objet décrit, tableau, miniature, gravure, sculpture, bijou, châsse, tapisserie, bouclier, livres, se signalera comme artefact et les termes spécialisés appartenant au lexique de l'esthétique indiqueront qu'il s'agit du doublement d'une vision déjà organisée et recréée, soit de voir du voir, de la "réalité" déjà interprétée, une dé-coupe du réel déjà pré-découpé.

Les termes métapicturaux, préciseront les genres (portrait, paysage, nature morte, "*still life*", images, scènes, marine, ruines, trompe-l'œil, anamorphoses, vanités), le médium utilisé (aquarelle, peinture à l'huile, eau-forte, photographie), les écoles de peinture (maniérisme, baroque, impressionnisme, expressionnisme, cubisme, art abstrait, cinétique, pop-art) qui seront souvent repérées par analogie de formes. Il faudra se garder des

second, moins célèbre que celui des Offices, montre un Bacchus livide, malade. Dans le *Bacchus* des Offices, les feuilles de vigne ne descendent pas tout à fait sur l'épaule du jeune dieu, il n'y a pas de peaux de léopard. La mémoire de Mrs Ramsay a opéré une transformation selon des modalités plus dramatiques (les lourdes torches aux lueurs rouges et or) et plus sensuelles (les peaux de bête, l'allongement de la couronne de feuilles de vigne caressant l'épaule), approchant un style presque maniériste, témoignant d'une sensibilité en accord avec le relâchement de fin de repas, et l'union qui rapproche provisoirement Mrs Ramsay et Augustus.

¹⁷³Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.

ponts un peu trop rapidement jetés, entre histoire littéraire et texte, même si le biographique atteste le goût de H. James pour l'impressionnisme, la peinture italienne, Le Tintoret, en particulier, celui de D. H. Lawrence pour le modernisme et le futurisme, de V. Woolf pour le post-impressionnisme, le cubisme, et les peintres du groupe de Bloomsbury par exemple¹⁷⁴. Ni de se laisser aller à des amalgames rapides : ce n'est pas parce que K. Mansfield insiste sur l'importance des impressions que ses textes sont forcément impressionnistes.¹⁷⁵

Lorsque Edgar Poe décrit les tableaux du château abandonné de *"The Oval Portrait"* en déclinant *"arabesque"*, *"moresque"*, *"vignette"*, *"modern"*, il définit un genre de représentation qui s'applique aussi bien à la peinture dans le texte qu'à sa quête personnelle. Rappelons par exemple que l'un de ses recueils s'intitule *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. La référence métapicturale peut prendre des formes plus voilées encore. Les signifiants "urne", ou "bouclier" pourront renvoyer à leurs *ekphraseis* fameuses, évoquées au début de notre ouvrage, tout comme "l'idylle" pourra indirectement signaler un "tableau", par le détour de l'étymologie, puisque idylle vient du grec *eidyllion*, diminutif de *eidos* la forme, le contour, la forme littéraire, et est proche de *idein*, voir. Idylle signifiait "petit tableau", d'où le "tableau idyllique", pléonasmе classique et moderne. La "forme littéraire" appelait la forme picturale : les Pré-raphaélites ne s'y sont pas trompés lorsqu'ils ont largement tiré leur inspiration du texte de Tennyson, *Idylls of the King*, que Dante Gabriel Rossetti a illustré, produisant un "iconotexte", avant l'heure, au sens d'Alain Montaudon¹⁷⁶.

Des liens privilégiés se noueront entre texte et "genres" picturaux : ainsi, le personnage aura partie liée avec le portrait, le paysage avec la peinture de paysage, l'histoire avec le tableau

¹⁷⁴ Voir M. Torgovnick, *op. cit.*, 12-13, et les chapitres dédiés à ces trois écrivains.

¹⁷⁵ Voir Liliane Louvel : "Pictorial Katherine ? Pictorialism in Katherine Mansfield's Fiction", *Les Nouvelles de Katherine Mansfield, Cahiers de la Nouvelle*, éd. Dominique Duboisetal, Presses de l'Université d'Angers, 1998.

¹⁷⁶ Cf. *supra*, chapitre un.

d'histoire ou la "fresque" historique, voire avec l'allégorie, les objets, avec la "nature morte", les décors avec la peinture d'intérieur à la Bonnard, par exemple. Des effets mixtes auront lieu lorsqu'un personnage (une figure) apparaîtra dans un paysage, dans l'histoire, ou dans un miroir. "L'horizon d'attente" est créé par la mention du genre. Les jeux d'optique entre fond et forme seront innombrables selon qu'ils privilégieront le lieu au détriment des personnages qui tenteront de l'animer, ou le personnage derrière lequel le décor s'effacera. Les variations d'intensité entre fond, forme, figure, seront aussi parfois une manière de transcrire le passage du temps.

Face à l'abondance du lexique sollicité pour mieux approcher la chose, témoignant parfois d'une rhétorique de l'excès, l'inverse, soit le choix de l'ellipse, du blanc, de la coupure, témoigneront d'une autre esthétique procédant par excision, soustraction, opérant par défaut, laissant une grande place aux "réserves" comme on le dit en peinture de l'espace blanc en attente d'un travail ultérieur. Ainsi verra-t-on le narrateur recourir aux prétéritiens, au refus de dire, comme dans "spectacle indescriptible", "quel pinceau saurait rendre", visage "innommable"¹⁷⁷. C'est ce que fait V. Woolf dans "*The Lady in the Looking Glass*" lorsque pour signaler le brouillage de la vision, elle utilise les préfixes privatifs, y comprise leur survivance dans la mémoire latine de "out", de **ûtan** ("outside", "not within") signifiant l'exclusion / l'extériorité, "out" dont l'équivalent latin était le préfixe ex-, soit ici le "hors de" du flou, renforcé par le "But" initial, (**be-ûtan**)¹⁷⁸ : "*But the picture was entirely altered. For the moment it was unrecognizable and irrational and entirely out of focus.*"¹⁷⁹ L'indicible et le brouillage peuvent être évoqués par le sémantisme de la situation quand ce sont des larmes qui viennent voiler le tableau. C'est le cas de Milly Theale face au *Portrait de Lucrezia Panciatichi* du Bronzino : "*she found herself for the first moment, looking at the mysterious portrait through tears.*

¹⁷⁷ P. Hamon, *op. cit.*, 180.

¹⁷⁸ Voir J-R Lapaire et W. Rotgé, *op. cit.*, 323-325 et Marc Fryd qui a attiré mon attention sur ce phénomène.

¹⁷⁹ V. Woolf, "*The Lady in the Looking-Glass*", *A Haunted House*, Harmondsworth, Penguin, [1944], 1975.

*Perhaps it was her tears that made it just then so strange and fair as wonderful as he had said*¹⁸⁰. Suit la description du sosie pictural de Milly, vision à la fois magnifiée et brouillée par les larmes.

L'œuvre d'art dans le texte constitue l'un des lieux privilégiés de l'encodage de savoirs : d'où l'abondance de définitions, de références à la tradition, de gloses, de commentaires, d'inter-prétations, d'évaluations, de jugements esthétiques. "L'arrangement artistique" sera une catégorie à manipuler avec précautions car elle fait appel à la subjectivité du lecteur qui risque de dévoyer le texte utilisé comme test projectif. Néanmoins en présence d'autres marqueurs, comme dans l'exemple pris à *To the Lighthouse*, "l'arrangement artistique" pourra corroborer l'intuition. Il se produira par le truchement de la mémoire, qui souvent "recompose" les détails d'une scène en un tableau "pittoresque", donnant ainsi accès au sens caché d'un souvenir. M. Togovnick cite l'exemple de Henry James que nous reprendrons à notre compte en l'étudiant d'un peu plus près. Ainsi le nom de "Venise" pour James, évoque la scène suivante :

I simply see a narrow canal in the heart of the city – a patch of green water and a surface of pink wall. The gondola moves slowly ; it gives a great, smooth swerve, passes under a bridge... A girl is passing over the little bridge, which has an arch like a camel's back, with an old shawl on her head, which makes her look charming ; you see her against the sky as you float beneath. The pink of the old wall seems to fill the whole place ; it sinks even into the opaque water¹⁸¹.

La présence du lexique de la vision, le point de vue repéré par rapport à un focalisateur qui passe sous le pont, comme dans ce conte chinois dans lequel le peintre s'absorbe dans le paysage qu'il peint et y disparaît, constituent la scène en "tableau". Le présent intemporel sert à détailler la vue, à distinguer le fond et la forme, à répertorier les couleurs (*green, pink, opaque*), les formes et les dimensions (*narrow, patch, surface, great smooth swerve, little arch*). Le pittoresque de "gondola"

¹⁸⁰ *The Wings of the Dove, op. cit.*, 163.

¹⁸¹ Henry James, *Portraits of Places*, Boston, James R Osgood and Co 1884, 16, cité par M. Torgovnick, *op. cit.*, 39.

(connotant le romantisme de Venise) et de “*charming*” (constituant le “sujet” en objet séduisant) est renforcé par le pont arqué, les vieux murs roses et les canaux. Le repérage par un personnage situé sur une gondole en mouvement, permet d’embrayer le narratif sur le descriptif narrativisé, à la manière de Diderot circulant dans un paysage de montagne peint. Célébration du travail de la mémoire qui fonctionne par images et évocation d’un lieu convoqué par un nom. Et chacun de se reconnaître dans ce mode de fonctionnement puisque chacun possède sa réserve d’images.

Rappelons pour conclure temporairement cette partie sur les dispositifs spécifiques de la description picturale, que lorsque l’on se trouve dans le cas de *l’ekphrasis*, soit de la description d’une œuvre d’art, on pourra à juste titre parler de description picturale, d’ouverture du texte aux arts visuels et à une esthétique hétérogène dont les effets seront à étudier. Nous serons bien dans les modalités de *l’ut pictura poesis*. Les choses sont plus délicates lorsque le lecteur, confronté à une hypotypose se trouve face à un “tableau” ou à une “image”. Seule la présence des marqueurs répertoriés ci-dessus, leur croisement, permettra d’attester de la “picturalité” de la description. Les marques d’encadrement, le point de vue, la mise en perspective, la focalisation, le jeu sur les temps, le lexique artistique, pourront produire “l’effet pictural”, l’iconotexte. On peut alors provisoirement proposer la classification suivante selon le degré d’imprégnation pictural décroissant : *l’ekphrasis*, la description picturale, l’arrangement artistique ou pittoresque, l’hypotypose. Où l’on retrouvera aussi les anciennes catégories rhétoriques de la description répertoriées ci-dessus, rapidement : la *prosopographie*, la *topographie*, la *chronographie*, *l’éthopée*, *l’hypotypose*, voire le *dialogisme* et la *prosopopée*.

5. Substituts du tableau

Des objets associés à l’image par analogie de forme, de fonction, parce qu’ils participent à la vision d’une manière ou d’une autre, constitueront des **substituts du tableau**, qui diversifieront l’inscription du visuel dans le textuel. Nous ne pourrions évidemment pas ici étudier en détails ces objets in-

termédiaires entre la vue et le livre, ni leurs effets textuels. Ce serait le propos d'un travail spécifique. Nous devons nous contenter de les répertorier, les signalant ainsi à l'attention du lecteur afin que lui/elle aussi puisse s'amuser avec.

*La carte géographique*¹⁸² servant à réduire le macrocosme aux dimensions du microcosme, projettera une écriture du monde sur un parchemin, une feuille de papier. Elle présentera un aspect du descriptif liant le scriptural et le lectural, le réel et le code. Elle figurera par le biais de la description topographique ou encore, sera insérée sous sa forme iconique, en regard du passage ou du chapitre concernés, c'est le cas dans *Gulliver's Travels*, comme par exemple la carte des îles de Lilliput et de Blefuscu, ou encore, très souvent, au début ou à la fin du livre. Elle sera évidemment sollicitée par les récits de voyage, à commencer par *Utopia* de Thomas More dont les deux célèbres frontispices, celui de 1516 (anonyme) et celui de 1518, gravé par les frères Holbein, "images d'entrée dans la lecture du livre", ont été étudiés dans leur différence par Louis Marin. Le second, présentant deux personnages dont l'un montre l'île à l'autre, désigne l'opération de médiation, indiquant que nous ne voyons l'image de l'île "qu'à travers le dialogue, le récit et la description que ces figures représentent, comme l'*ekphrasis* que le récit de l'un et l'écriture de l'autre ont construite : une fiction."¹⁸³ Le frontispice de la troisième édition (1679), de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, dans lequel la valeur initiatique et spirituelle du voyage de Christian rendait nécessaire la représentation iconique des noms symboliques ponctuant les épreuves du pèlerin, présente un exemple intéressant de mélange de carte et de tableau allégorique : le pèlerin, chargé d'un fardeau et lisant un livre, a quitté la ville de "Destruction" et gravit la côte qui mène à la "Cité Céleste". Au premier plan, Bunyan endormi, appuyé sur une montagne sous laquelle veille un lion

¹⁸² On consultera à ce sujet Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris, Minuit 1973, *De la représentation*, "Le cadre de la représentation", Seuil, Hautes Études, Paris, 1994, 342-363. Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

¹⁸³ Louis Marin, *De la Représentation*, op. cit., 352-354. Thomas More, *The Complete Works of Thomas More*, ed. Surtz, S. J., et J. H. Hexter, New Haven-Londres, Yale University Press, 1965, vol. 4, p. 16-17.

emprisonné, (Bunyan était en prison lorsqu'il rédigea son ouvrage), rêve le trajet du pèlerin. Le frontispice opère un effet d'annonce et double le rêve du narrateur puisqu'il ouvre ainsi son récit :

IN THE SIMILITUDE OF A DREAM

As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place where was a Den, and I laid me down in that place to sleep ; and as I slept I dreamed a dream, I dreamed, and behold, I saw a man clothed with rags, standing in a certain place, with his face from his own house, a book in his hand, and a great burden upon his back.¹⁸⁴

Autre exemple d'entrée cartographique dans le texte, *Absalom, Absalom*, de William Faulkner présente en guise de page de garde, la carte du comté de Yoknapatawpha tracé de la main de l'auteur qui, à l'encre noire a indiqué, les routes, chemin de fer, fleuve, collines notations officielles, y compris le titre de propriété : "William Faulkner, sole owner and proprietor", et à l'encre rouge, les toponymes accompagnés de mini-récits évoquant l'ensemble de l'œuvre. Un exemple, un point rouge sur le fleuve Yoknapatawpha qui souligne et arrête d'un double trait ondulé la carte en son bord inférieur, est accompagné de : "bridge which washed away so Anse Bundren and his sons could not cross it with Addie's body", rappel d'un épisode de *As I Lay Dying*. On connaît les effets d'optique de la carte de "Jefferson, Yoknapatawpha Co, Mississipi", dont les signifiants indiquent le jeu avec le réel, qu'elle recouvre en partie (Mississipi) et dont elle "décolle" en d'autres points (Yoknapatawpha, Jefferson).¹⁸⁵

À l'autre pôle textuel, exemple de ce que nous pourrions appeler "sortie documentaire", *The Fellowship of the Ring*, premier volume de *The Lord of the Rings*, de John Tolkien, se termine par cinq cartes du pays des Hobbits. La première est une carte d'ensemble de *Middle-Earth* divisée en quatre régions qui seront représentées, agrandies dans les quatre cartes suivantes.

¹⁸⁴ John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, London, Everyman's Library, [1678] 1967, 12.

¹⁸⁵ Faulkner, William, *Absalom, Absalom*, London, Chatto and Windus, 1951, 1965

Le lecteur peut ainsi suivre les pérégrinations des personnages en se rapportant aux lieux référencés commodément regroupés en fin d'ouvrage. Indispensable dans le cas d'une œuvre fantastique à caractère initiatique et allégorique, qui s'appuie autant sur la topographie, on sait aussi combien les cartes ou plans ont été utilisés dans les romans policiers afin que le lecteur suive pas à pas le personnage dans sa découverte puisque tout détail compte. Cartes de la région, plans de châteaux de demeures, plans de villages, soumettent à l'œil perplexe, les culs de sac, les couloirs dérobés et les souterrains labyrinthiques.

Notons aussi que l'*ekphrasis* ou l'hypotypose, selon les cas, jouent à plein leur rôle visuel, lorsque la carte, n'étant pas présente sous sa forme iconique, le lecteur doit la tracer lui-même, afin de suivre les déplacements des personnages. C'est, il me semble, le cas dans *Waiting for the Barbarians* de John Coetzee, roman allégorique, où la situation du fort est très exactement repérée par rapport aux montagnes où se rend le magistrat, dont la distance est calculée en journées de cheval, par rapport aux ruines à trois kilomètres au sud du fort, et aux habitations de pêcheurs au nord du fort et au bord du lac salé. La précision est telle que l'on peut effectuer un plan de situation du fort dans la région et de l'intérieur du fort, avec l'auberge contre le mur d'enceinte, la prison, la grand-place où sont parqués les prisonniers, la caserne et la cuisine, la hutte de torture dans un angle etc. Le magistrat lui-même est occupé d'archéologie et de cartographie : "*I collate what maps we have of the southern desert region*"¹⁸⁶. On sait l'importance des cartes, écritures de l'espace et modes d'appropriation des terres dans les processus de colonisation, là où justement, l'espace est en jeu. C'est ainsi que l'écrivain sud-africain, André Brink a intitulé l'un de ses recueils d'essais, *The Mapmakers*.

Miroirs, microscopes, lunettes, loupes, lentilles, dispositifs optiques, écrans, caméras (*camera obscura*, appareils photos, caméras cinématographiques), reflets dans l'eau ou miroirs d'eau, souvenirs de Narcisse, et tous les reflets dans les surfaces réfléchissantes (cuivre, métaux, verre, vitre, perles, bulles

¹⁸⁶ J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 38.

etc.) indiqueront la réduction microcosmique du macrocosme dans le texte, la démultiplication de l'être, signalant la pulsion scopique et indiquant aussi indirectement leur fonction de commentaire. Rappel une fois encore de la métaphore de l'art comme "miroir du monde", d'où le titre de l'ouvrage de M. H. Abrams, déjà cité, *The Mirror and the Lamp*. On se souvient de la phrase ironique du narrateur dans "Tlön Uqbar Orbis Tertius" de J. L. Borgès :

Nous découvrimés (à une heure avancée de la nuit cette découverte est inévitable) que les miroirs ont quelque chose de monstrueux. Bioy Casarès se rappela alors qu'un des hérésiarques d'Uqbar avait déclaré que les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu'ils multiplient le nombre des hommes.¹⁸⁷

La présence dans le texte des "dispositifs réfléchissants", devra alerter le lecteur qui en repérera les modes de surgissement, la fonction et les jeux d'optique. Dans *Cat's Eye*, de Margaret Atwood, la narratrice, apprentie peintre est fascinée par l'exemple paradigmatique du tableau de Van Eyck. Après l'avoir étudié à la loupe – dont le beau "*magnifying glass*" en anglais détaille discrètement l'opération et la matière de l'objet utilisé en parenté avec l'objet scruté, un miroir convexe – elle tente de l'imiter avec les "moyens du bord". Soit, en recourant à des formes déchues, des objets faux, en toc, pâles imitations de l'original, indiquant d'une manière détournée l'effet de déflation du postmodernisme dans un mouvement d'autocritique et de dérision.

I become fascinated with the effects of glass, and of other light-reflecting surfaces. I study paintings in which there are pearls, crystals, mirrors, shiny details of brass. I spend a long time over Van Eyck's *The Arnolfini Marriage*, going over the inadequate colour print of it in my textbook with a magnifying glass ; what fascinates me is not the delicate, pallid, shoulderless hand-holding figures, but the pier-glass on the wall behind them, which reflects in its convex surface not only their backs but two other people who aren't in the main picture at all. These figures reflected in the mirror are slightly askew, as if a different law of gravity, a different arrangement of space, exists inside, locked in, sealed up in the glass as if in a paperweight. This round mirror is like an eye, a

¹⁸⁷ Jorge Luis Borgès, "Tlön Uqbar Orbis Tertius", *Fictions*, Paris, Gallimard, (1956), 1983. 35.

single eye that sees more than anyone else looking : over this mirror is written, "Johannes de Eyck fuit hic. 1434." It's disconcertingly like a washroom scribble, something you'd write with spray paint on a wall.

There is no pier-glass in our house for me to practise on. So instead I paint gingerale bottles, wineglass, ice cubes from the refrigerator, the glazed teapot, my mother's fake pearl earrings. I paint polished wood, and metal : a copper-bottomed frying pan, as seen from the bottom, an aluminum double-boiler. I fiddle over details, hunch over my pictures, dabbing at the highlights with tiny brushes.

I'm aware that my tastes are not fashionable, and so I pursue them in secret. Jon, for instance, would call this illustration Any picture that's a picture of something recognizable is illustration, as far as he's concerned. There is no spontaneous energy in this kind of work, he would say. No process. I might as well be a photographer, or Norman Rockwell ¹⁸⁸

Notons ici l'étrange "*pier glass*", "miroir à trumeau", qui se réfère plus particulièrement selon le *Webster's*, à un miroir situé entre deux fenêtres, ce qui n'est pas le cas dans *Les Époux Arnolfini*, utilisant le miroir convexe, servant à regarder fixement comme dans "*peer*" et non "*pier*". Association d'idées involontaire, erreur de lexique ? l'image du "miroir à trumeau", si elle est féconde en termes de représentation, sorte de triptyque alternant deux substituts du tableau (la fenêtre, le miroir, la fenêtre), n'est cependant pas celle qui est convoquée ni par le tableau, ni par le texte. Le dernier paragraphe évoque la longue controverse opposant l'art moderne à la peinture mimétique, lui reprochant d'être figurative, et non figurale, aliénée au sujet et non pas plastique, préoccupée de sa propre picturalité. En un mot, d'être illustrative, voire, injure suprême, "littéraire". D'où l'analogie avec la photographie conçue, à tort, comme art de la représentation exacte. On a déjà constaté plus haut que la peinture dans le texte était de manière massive, empruntée au corpus de la peinture mimétique, que la peinture cubiste, abstraite, fauviste, l'art conceptuel, par exemple ont moins inspiré

¹⁸⁸ Margaret Atwood, *Cat's Eye*, London, Virago, (1988), 1990, 327.

les textes littéraires. L'oscillation entre figural et figuration, a été magistralement analysée par G. Deleuze à propos de Bacon et de la question de l'illustration :

La peinture doit arracher la Figure au figuratif. Mais Bacon invoque deux données qui font que la peinture ancienne n'a pas avec la figuration ou l'illustration le même rapport que la peinture moderne. D'une part, la photo a pris sur soi la fonction illustrative et documentaire, si bien que la peinture moderne n'a plus à remplir cette fonction qui appartenait encore à l'ancienne. D'autre part, la peinture ancienne était encore conditionnée par certaines "possibilités religieuses" qui donnaient un sens pictural à la figuration, tandis que la peinture moderne est un jeu athée.¹⁸⁹

Le miroir, dont on sait l'utilisation originale et paradigmatique qu'en a faite Lewis Carroll, a en commun avec le tableau d'être entouré d'un cadre, bordure, lisière, frontière d'avec la matérialité du mur. Il se présente comme le double du tableau, dévoilant le double du personnage inversé dans son reflet¹⁹⁰. Indispensable à l'autoportrait du peintre¹⁹¹, le miroir dans la peinture assume une valeur de commentaire. Dans l'œuvre de fiction, le miroir est le lieu par excellence de l'interrogation identitaire, et de la confrontation du moi avec son apparence, per-tuis par où peuvent passer la folie et la mort : rappelons la parole de Cocteau dans *Orphée* : "les miroirs sont des portes par où va et vient la mort". Ainsi lors de son délire, Catherine dans *Wuthering Heights* demande-t-elle à Nellie de couvrir d'un châle le miroir qui lui fait face. Renouant ainsi avec la coutume qui commandait de voiler d'un crêpe tous les miroirs d'une maison en signe de deuil. "Réserve de sens et réservoirs de savoir" selon A. Minazzoli, les "miroirs" étaient au Moyen-Âge des ouvrages contenant le savoir de l'époque, tel le *speculum majus* de

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation.*, Paris, La Différence, 1996, 13.

¹⁹⁰ Voir le miroir énantiomorphe dans Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996, 21.

¹⁹¹ On relira dans *Les Mots et les choses*, op cit., de Michel Foucault son analyse des *Ménines* de Vélasquez tableau qui joue sur les inversions, les transgressions entre espace représenté et espace représentant où manque toujours l'un des termes de la représentation, le peintre, le modèle, le spectateur ou le tableau.

Vincent De Beauvais, véritable encyclopédie du XIII^e siècle¹⁹². Le miroir est "un morceau fini de l'infini" qu'il reflète et emprisonne, il révèle ce qui échappe à la scène, l'envers des choses. L'interrogation sur le miroir montre l'image qui revient et opère dans le texte selon une forme spéculaire, un jeu de polarités et d'antithèses qui dédoublent le texte, le faisant parfois miroiter à en perdre la vue. D'où la prédilection pour les effets de miroirs à visée métatextuelle, la métaphore de "l'image spéculaire" d'un texte qui se reflète, voire de la "mise en abyme" étudiée par Dällenbach lorsque l'image se perd à l'infini¹⁹³. Tous phénomènes bien connus mais à ne pas confondre.

L'exemple suivant qui se trouve dans *Hawksmoor* de Peter Ackroyd illustre les affinités entre peinture / miroir / texte. Ici, l'architecte qui écrit et observe la couleur inégale de son encre, y voit une analogie avec son être dissocié / dissociable : "*I am not all of a peece*", et de se perdre lui aussi dans la contemplation du miroir convexe, que l'on appelait aussi un "œil de sorcière", déjà rencontré chez Van Eyck et Quentin Metsys. Autoportrait où l'être déformé apparaît grotesque, la main plus grande que nature, les yeux bulbeux, tout comme dans le célèbre portrait maniériste et anamorphique de Parmigiano, dans lequel la main justement, instrument du peintre, et son "style", sa "manière", vient en avant de la représentation, semblant sortir de l'espace représenté¹⁹⁴. La description glisse ensuite à l'espace de la représentation, la chambre du sujet où les objets

¹⁹² Agnès Minazzoli, *op. cit.*, p.15.

¹⁹³ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, Essais sur la mise en abyme*, Paris, 1977.

¹⁹⁴ Dans le cas de *l'Autoportrait* du Parmesan, Louis Marin note que la tête et le corps semblent dissociés justement à cause de l'inversion du miroir convexe alors que le corps reste "normal", ce qui rappelle "*I am not all of a peece*" : "Le miroir passe entre le peintre et son modèle, scinde le sujet de l'acte en peinture en un je et un tu *mais il passe entre la tête et le corps*, entre le lieu du regard et le lieu du geste, entre la représentation à peindre (l'idée, le dessein, le sujet) et l'acte de peinture (le corps, la main qui s'inscrivent sur la toile le reflet dans le miroir) Le miroir – et c'est là la question qu'*intensifie* sa convexité – pose le problème théorique et technique, indissolublement théorique et pratique, d'une dé-collation et d'une re-collation, d'une dé-capitation et d'une re-capitation", Louis Marin, *Détruire la peinture, op. cit.*, 156.

semblent flotter, eux aussi déformés par le miroir convexe. Rêve et réalité se mêlent jusqu'à la confrontation inévitable du moi scindé : "*my Eyes meet my Eyes but they are not my Eyes*", où l'écho narcissique : *eye / I* résonne à l'infini.

My inke is very bad : it is thick at the bottom, but thin and water-ish at the Top so that I must write according as I dip my Pen. These memories become meer shortened Phrases, dark at their Beginning but growing faint towards their End and each separated so, one from another, that I am not all of a peece. Here laying beside me is my convex Mirror, which I use for the Art of Perspective, and in my despair I look upon my self ; but when I take it up I see that my right Hand seems bigger than my Head and that my Eyes are but glassy orbs : there are Objects swimming at the Circumference of the Glass and here I glimpse distended a cloaths chest beneath the Window, with the blew damask Curtains blowing above it, a mahogany Buroe beside the Wall and there the Corner of my Bed with its blankets and bolster ; there is my Elbow-chair, its reflection curved beneath my own as I hold the Mirror, and next to it my side-board Table with a brass Tea-kettle, lamp and stand. As my Visual rays receive from the Convex superficies a curved Light, these real Things become the surface of a Dream : my Eyes meet my Eyes but they are not my Eyes, and I see my Mouth opening as if to make a screaming Sound. Now it has grown darke, and the Mirror shows only the dusky Light as it is reflected on the left side of my Face But the voice of Nat is raised in the Kitchen below me, and coming back to my self I place a Candle in my Lanthorn. (92)

La description spéculaire signalée par "*Here [...] is*", est clairement encadrée par l'introduction : "*My inke is bad [...] I am not all of a peece*", et la conclusion : "*But the voice of Nat [...] Lanthorn*". Bel exemple de glissement de l'éveil à la rêverie suivie du réveil, fusion du rêve et de l'éveil, provoqué par l'appel provenant de la cuisine, et le coup d'éclairage de la chandelle ajustée dans la lanterne. Histoire d'y voir clair. Il ne restera plus qu'à enchaîner au paragraphe suivant sur le récit "*exact*" des étranges événements survenus peu auparavant : "*And in this small Circle of light I set down all exactly as it occurred.*" Comme dans *The Picture of Dorian Gray*, c'est la voix de l'autre qui ramène le sujet à la réalité.

Dans son étude sur le narcissisme, Guy Rosolato a démontré la nécessité pour le sujet narcissique de tuer le double qui menace son intégrité de division. D'où les multiples varia-

tions littéraires sur le double inquiétant qu'il faut éliminer, tâche d'autant plus ardue que, logé à l'intérieur de la psyché, il risque de provoquer la schize, comme dans *"The Lady in the Looking Glass"* (V. Woolf), la scission morale entre bien et mal, comme dans *Doctor Jekyll et Mr Hyde*, *"William Wilson"*, *The Picture of Dorian Gray*. Le genre fantastique a largement utilisé "l'inquiétante étrangeté" du double et du reflet.

Dernier effet peut être également lié au thème du double et aux effets spéculaires, le phénomène du dédoublement de l'un dans l'autre, le passage d'un sexe dans l'autre, recouvrirait peut-être le mythe de l'androgynie. La nostalgie de l'unique originel, l'hermaphrodite, lierait le miroir à l'ambiguïté morphologique du double sexe. Virginia Woolf dans *Orlando*, et après elle, Jeanette Winterson dans *Sexing the Cherry*, exploitent la métamorphose des sexes et le dédoublement du personnage, entre homme et femme, traversant les siècles. Le passage est définitivement effectué dans *Sacred Country* de Rose Tremain lorsque l'élément masculin finit par triompher et que Mary devient Martin. Frères et sœurs joueront souvent le rôle de doubles magnifiés ou méprisés, toujours autres, dont il faudra assimiler l'image pour pouvoir continuer à vivre. Un bel exemple est donné par Graham Swift dans *"Cliffedge"*, nouvelle qui joue sur l'ambiguïté des relations entre le narrateur et son frère, censé être idiot dont il doit se défaire pour devenir adulte et échapper à la nostalgie de l'enfance. Neil, l'autre, est aussi "nil" le néant, et dernier avatar de la lignée "line", la ligne que l'on écrit sans fin : *"the line is endless"*.

Cadres, fenêtres, seuils, l'héritage d'Alberti et la perspective de Brunelleschi, le point de vue unique et la démultiplication des miroirs et des dispositifs optiques, *camera obscura* et mise au carreau, ces dispositifs remis en question à partir de Cézanne et de la révolution picturale restent pourtant opératoires en ce qui concerne une grande majorité d'iconotextes. Le cubisme, l'art abstrait, l'éclatement de la vision ou la perspective éclatée, les effets de réfraction trouveront certes des échos dans les textes contemporains. La photographie prendra le relais d'une certaine figuration, tandis que les arts graphiques, suivant en cela la remise en question de la représentation se tourneront vers l'œil intérieur du peintre, sa vision de la chose, plus

que sa vision du monde. Le travail de la matière picturale *per se* et non plus soumise au tout ensemble, viendra en avant jusqu'à l'auto-flagellation de la lacération de la toile, l'échappée libre du trait débordant sur les murs et imposant son trompe l'œil au spectateur, comme dans les grandes compositions éphémères de Georges Rousse investissant les murs de l'abbaye de St Savin. Graphismes, ratures, graffiti prendront le relais de la figuration.

Lecture :
Miroir et miniature, le double exemple
de
Wide Sargasso Sea* et de *Jane Eyre¹⁹⁵

Pour terminer ce chapitre et introduire au suivant, nous proposerons une micro-lecture qui examinera les rapports entre miroir, miniature et représentation. On verra comment un médaillon aperçu par la narratrice du roman de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, au fond de la boîte à bijoux de sa mère concentre les principales valeurs du roman. Par sa forme et son contenu, mais aussi par ce qui n'y figure pas, le médaillon acquiert une valeur emblématique. On verra aussi qu'une figure semblable dissimulée au cœur du texte-origine, *Jane Eyre*, réapparaît. Le médaillon au trèfle aperçu par Antoinette pose le problème de la représentation et de la miniaturisation structurelle de l'œuvre. Sa valeur iconique et sa fonction spéculaire miniaturisent le roman.¹⁹⁶

Le mot anglais laisse entendre le processus de fermeture qui préside aux destinées du médaillon dans "*locket*" on entend lock, fermer et "*lock of hair*", mèches de cheveux. Le *Littré* et le *Webster's* s'accordent sur ce que l'on a coutume de trouver à l'intérieur du médaillon : un souvenir sous forme de portrait miniature ou de mèche de cheveux. Ces connotations préfigurent le futur destin d'Antoinette, qui, comme sa mère, finira enfermée. Or, que contient ce bijou retenu dans le lieu clos de la boîte à bijoux ? À "*shamrock*", souvenir du pays perdu, celui de l'origine européenne, le trèfle symbolise l'Irlande, et convoquée dans cette île (island) des Caraïbes. *Shamrock* évoque aussi le toc des apparences, la fausseté, la contrefaçon de la roche ? Tout comme le roman est une contrefaçon de *Jane Eyre*

¹⁹⁵ On s'appuiera sur les éditions suivantes : *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin, (1969) 1988 et *Jane Eyre*, Harmondsworth, Penguin, (1847)1966.

¹⁹⁶ Cette "lecture" est une version remaniée de mon article, "*The Locket and the Shamrock*", paru dans *Études anglaises*, N° 2, avril-juin 1995, 160-172

qui s'y imprime en creux, entraînant des effets de trompe-l'œil et de faux-semblants comme celui qui consiste à ne pas nommer le second Rochester, a "*Sham Rochester*", dont l'identité, celle de l'innommable / innommé, apparaît dans "l'autre" livre, celui qui contient la solution de l'énigme du nom, *Jane Eyre* la clé qui ouvre le médaillon de *Wide Sargasso Sea*, tout comme l'identité d'Antoinette est inséparable de celle de sa mère.

Ce médaillon se caractérise par l'absence de ce que l'on y trouve d'habitude : des cheveux ou un portrait miniature. Or, dans l'économie symbolique du roman, ces deux signifiants reviennent en force comme pour compenser leur absence. Ils prennent valeur de leitmotiv. Les cheveux prolifèrent dans le roman dont le titre pointe la mer des Sargasses, celle où les algues du même nom abondent, elles dont la forme rappelle des cheveux, et qui s'autoengendrent, comme le processus à l'origine du roman, né d'une autre œuvre, comme Annette a engendré Antoinette à son image. Second grand absent du médaillon, le portrait-miniature. Or dans le texte, le portrait et ses avatars, le miroir, le reflet, réapparaissent constamment, liés bien sûr à la symbolique de l'identité du sujet incapable de se constituer comme tel puisque finalement la différenciation d'avec la mère n'a pas lieu. Le stade du miroir n'a pas lieu, et la fille connaîtra le même destin que la mère, tout comme *Wide Sargasso Sea*, connaîtra sa fin dans *Jane Eyre*. Un tableau accroché au mur de Coulibri revêt une importance particulière. Il s'agit d'un portrait intitulé "*The Miller's Daughter*". Or, ce portrait idéalisé d'une jeune anglaise représente ce que classiquement on trouve dans un médaillon, et fournit ainsi à Antoinette, le cliché, le stéréotype auquel elle voudrait tant ressembler :

So I looked away from [Myra] at my favourite picture, 'The Miller's Daughter', a lovely English girl with brown curls and blue eyes and a dress slipping off her shoulders. Then I looked across the white tablecloth and the vase of yellow roses at Mr Mason so sure of himself, so without a doubt English. And at my mother, so without a doubt not English, but no white nigger either. Not my mother. Never had been. Never could be. (30)

La jeune anglaise du tableau porte les boucles absentes du médaillon et celles, provisoires, d'Antoinette dont on boucle les cheveux lors du mariage de sa mère. Les yeux bleus du modèle

sont bien loin des yeux sombres d'Antoinette. La robe, autre leitmotiv du roman¹⁹⁷, glisse de l'une des épaules, indice d'innocence et de perversité qui évoque pour nous les clichés de Lewis Carroll. "Pas anglaise mais pas négresse blanche" non plus, la mère se différencie de sa fille, perdue entre les deux origines, l'ineffable *Englishness*. et son héritage créole.

Avatar du portrait, le miroir apparaît dès les premières pages du roman et accompagne les progrès de la folie d'Antoinette jusqu'à l'anéantissement final "[P]erhaps she had to hope every time she passed a looking-glass", dit Antoinette de sa mère lorsque la famille est abandonnée de tous. Le miroir, symbole de l'identité et de la connaissance renvoie à Antoinette de bien étranges images. C'est Tia, son double noir, qui fait office de miroir lors de l'épisode de la pierre reçue en plein front : "We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass". Signe de la vanité et de la frivolité de la jeune femme lorsqu'elle tente de garder Rochester près d'elle, le miroir finit par rejoindre le destin de celui d'Alice : il sert à passer de l'autre côté. Dans la troisième partie du roman l'image spéculaire se détériore, le miroir est indice de la progression de la folie. D'abord, Antoinette-Bertha se retrouve privée de miroir et partant d'identité :

There is no looking glass here and I don't know what I am like now I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us - hard, cold and misted over with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I ? (147, je souligne)

Au "Who am I ?" de la fin de la citation répond le *Qui est là ?* *Qui est là ?* du perroquet sacrifié. Le dédoublement amorcé dans l'enfance s'achève lors du dernier rêve où "I" et "she" ne coïncident plus : "It was then that I saw her - the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her." (154) Le tiret nous l'indique : le signifiant est disjoint du signifié, tout comme le miroir échappe à son cadre doré.

¹⁹⁷ Voir les robes dans le roman, blanches ou rouges et la robe d'Antoinette que "Rochester" déchire dans son impatience amoureuse.

L'image fissurée, doit être reconstruite par le lecteur : Je est un autre ; *I* est devenue *her*.

S'il est bien reflet de l'identité du sujet, le miroir mesure aussi le temps qui passe. En cela il rejoint la fonction du médaillon, gardien de la mémoire, *memento*. Miroir, à deux faces, il s'apparente au miroir du temps. Porté près du cœur il figure un cercueil perpétuant le souvenir. Que l'on examine la forme du médaillon, étui articulé autour d'une charnière, on y verra deux moitiés jumelles ovoïdes ou circulaires retenues par un fermoir et une chaîne. Les deux volets du médaillon évoquent la forme du livre qui s'ouvre en deux, l'arête de l'un se superposant à la charnière de l'autre. Quand ils s'ouvrent se révèlent l'intime univers du souvenir. Or, le roman privilégie les figures de croisement, de répétition et d'enchâssement, de parallélismes ou d'antithèses. Les structures syntaxiques en miroir s'articulent autour de charnières comme *and*, *but*, *or*. Autre figure signifiante, l'oxymore, tient une place privilégiée dans l'économie rhétorique de *Wide Sargasso Sea*. Tout comme l'étui contenant le trèfle symbolise la co-présence de la culture et de la nature, le statut ambigu de l'oxymore, alliance des contraires qui visent la fusion, mime le désir d'intégration de l'Européen rejeté par les communautés noire et blanche, d'où les insultes : "*white nigger*", "*black Englishman*". L'oxymore dit l'impossible coïncidence entre l'apparence et la réalité.

Le trèfle, présence synecdochique de l'origine perdue, *motherland*, est contenu dans une sorte de châsse. Contenu dans la maison où se trouvent, la pièce, la coiffeuse, la boîte à bijoux, le médaillon, le trèfle, repose au cœur du paragraphe, signifiant enchâssé comme son signifié. Et la technique narrative fera un grand usage de récits enchâssés à l'intérieur de récits premiers, en particulier dans la seconde partie. Enfin, notons que la miniaturisation à l'œuvre dans les signes trouve sa confirmation ultime dans l'utilisation du diminutif *ette* que *Locket Annette* et *Antoinette* ont en commun.

La signification plurielle du médaillon et l'opération synecdochique de miniaturisation jouent aussi en ce qui concerne le retour à l'origine du livre, au livre-origine *Jane Eyre*. Ressemblances et différences joueront dans l'espace interstitiel où se

construit le sens. La relecture attentive du roman semble d'abord nier la présence de médaillon dans le texte, la fin cependant, récompense l'attente du lecteur et lui impose un retour en arrière pour compléter la boucle : "*Jane, have you a glittering ornament round your neck ? I had a gold watch chain : I answered 'yes' "* (476). Le bijou passé autour du cou de Jane témoigne du début de la guérison de Rochester. Jane ne porte pas un médaillon, mais une montre en or. Même forme mais fonction différente puisque c'est la mesure des heures que Jane porte, non le temps arrêté de *Wide Sargasso Sea*, infinie répétition du même. Jane figure donc l'héroïne capable de maîtriser le temps, à la différence d'Antoinette/Bertha aliénée à l'enfance.

Cependant, les choses sont plus complexes car, ayant relu le roman et muni de la montre de Jane, on s'aperçoit que dès les premières pages, un élément annonce le médaillon et, révèle la parenté entre Jane et Bertha / Antoinette. L'une est la face sombre de l'autre. Dès les premières pages, Jane lit dissimulée derrière des rideaux rouges :

having drawn the red moreen curtain nearly close, I was shrined in *double* retirement.

Folds of scarlet drapery shut in my view to the right hand ; to the left were the clear panes of glass, protecting, but not separating me from the drear November day. (39)

Elle est littéralement entre-deux, et son regard va alternativement du livre au jardin. "*I was a discord in Gateshead Hall ; I was like nobody there ; I had nothing in harmony with Mrs Reed or her children, or her chosen vassalage*" (47). Jane est une intruse, une dissonance, elle détonne, pour filer la métaphore musicale utilisée par la narratrice.

Lors de l'épisode de la fameuse "chambre rouge" le rouge où l'enfant est enfermée s'oppose au blanc des matelas, des oreillers et du fauteuil. Le roman prend des accents gothiques¹⁹⁸ qui résonneront en écho à la fin de son double romanesque,

¹⁹⁸ "*I wonder if she saw anything [...] Something passed her, all dressed in white, and vanished*" suit l'énumération de clichés du roman gothique, trois coups heurtés à la porte, une lueur dans le cimetière juste au dessus de la tombe, un grand chien noir.

Wide Sargasso Sea, lorsqu'Antoinette erra dans la pièce blanche et rouge.

and Mrs Reed herself, *at far intervals*, visited it to review the contents of a certain *secret* drawer in the wardrobe, where were stored divers *parchments*, *her jewel-casket*, and a *miniature of her deceased husband* ; and in *those last words* lies the *secret* of the red-room- the spell which kept it so lonely in spite of its grandeur. (46, je souligne)

"*Those last words*", ceux de Jane, comme un écho des dernières paroles du mort, dévoilent "le secret". Ce qui rend cette pièce si terrifiante, c'est la présence occulte de la mort, les mots, représentation miniature du monde et la miniature représentation du mort en son absence. L'opération de rebond qui de *secret* renvoie à *last words* puis à *deceased husband* et à *miniature*, insiste sur la représentation : c'est bien le portrait qui fait peur.

Mr. Reed semblait inoffensif, c'est bien la peur de son fantôme qui détruit l'équilibre psychique de Jane enfant, la laissant à jamais "marquée" par l'épisode de la chambre rouge : "*for I never forgot the, to me, frightful episode of the red-room*" (103). Dans *Wide Sargasso Sea*, les maris jouent les Barbe-Bleues : Mr. Mason garde sa femme prisonnière, tout comme "Rochester" lorsque Antoinette semblera devenir folle, à l'image du Rochester original qui a confié Bertha Mason aux bons soins de Grace Poole. Pour que Jane ne risque rien, il faudra qu'il subisse une double castration : aveugle et mutilé dans l'incendie de Thornfield. La description de la cellule d'Antoinette-Bertha évoque le conte de Perrault ; une fois de plus, un élément pictural intervient, une tapisserie :

The dressing-room is very small, the room next to this one is hung with tapestry. Looking at the tapestry one day I recognized my mother dressed in an evening gown but with bare feet. She looked away from me, over my head just as she used to do. I wouldn't tell Grace this. Her name oughtn't to be Grace. Names matter, like when he wouldn't call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her *looking-glass*.(147)

Le conte s'enrichit d'un nouveau thème : la femme aux pieds nus, en robe du soir est la mère d'Antoinette, victime d'un premier Barbe-Bleue. "Names matter", si les noms sont bien la matière dont nous sommes faits¹⁹⁹, matter se lit aussi mater, la mère. Et les hommes de *Wide Sargasso Sea*, qui savent couper les ailes à ces avatars animaux de la parole, les perroquets, savent aussi symboliquement nier l'identité de leurs femmes. C'est du moins ce que fait Rochester qui rebaptise Antoinette du nom de Bertha, celui de la mère adorée dont elle doit refuser l'identité qui ferait d'elle une folle. "When he passes my door he says. 'Goodnight Bertha' He never calls me Antoinette now. He has found out it was my mother's name" (94). Trouvaille de *Wide Sargasso Sea* qui met en avant le problème du décentrement du sujet et de la double identité des deux femmes elles-mêmes doubles l'une de l'autre. Affirmation en même temps du pouvoir symbolique de l'homme maître de la nomination, pouvoir divin inscrit dans la Bible. Alors, comme dans un conte, Antoinette voit cette Autre qui l'habitait la quitter, s'envolant par la fenêtre, munie de ses parfums, de ses jolis atours et bien sûr du miroir volé. Le médaillon alors fait retour dans les ultimes pages de *Wide Sargasso Sea*. Grace Poole réprimande sa prisonnière qui a tenté de poignarder son frère. Comment s'était-elle procuré le couteau ? Une nouvelle version des faits contredit le texte-origine :

You rushed at him with a knife [...] And where did you get that knife ? I told them you stole it from me but I'm much too careful. [.]

'When we went to England' I said.

'You fool' she said 'this is England.'

[] That afternoon we went to England. [...] A little way off there was a cart and a horse- a woman was driving it. It was she who sold me the knife. I gave her the locket round my neck for it. (150)

Le médaillon sauvé des flammes de Coulibri lui sert finale-

¹⁹⁹ Chantal Delourme, "La mémoire fécondée. Réflexions sur l'intertextualité : *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea*", *Études anglaises* 42, 1989, 259

ment de monnaie d'échange. Le souvenir troqué contre l'arme et la mort.

Alerté par la co-présence dans le texte de *Jane Eyre*, d'une miniature et d'une montre en sautoir, le lecteur de *Wide Sargasso Sea* se dit que par un juste retour des choses, le Rochester de *Jane Eyre* devrait peut-être se méfier car, malgré l'opposition feu / glace qui préside à sa rencontre avec Jane en qui il pense enfin avoir trouvé l'opposé de sa première femme, Jane partage avec Antoinette / Bertha des signes de dérèglements "nerveux". Elle aussi a subi l'enfermement réservé aux femmes, "locked in". Tout comme Bertha et Antoinette vocifèrent, elle hurle de peur dans la chambre rouge, et l'incident se conclut par ces mots :

No severe or prolonged bodily illness followed this incident of the red-room : it only gave my nerves a shock, of which I feel the reverberation to this day Yes, Mrs Reed, to you I owe some *fearful pangs of mental suffering*. (52, je souligne)

Jane souffre "d'atroces crises de souffrances mentales". Elle est donc moins l'antithèse souhaitée par Rochester qu'un double amoindri de la folle... dans des limites raisonnables. La meilleure amie de Antoinette au couvent ne s'appelle-t-elle pas Héléne et celle de Jane, Helen Burns (!) qui meurt de consomption ? Enfin le tableau favori d'Antoinette représentant "*The Miller's Daughter*", évoque irrésistiblement Georgiana, la cousine de Jane Eyre à qui les servantes la comparent défavorablement.

if [Jane] were a nice, pretty child, one might compassionate her forlornness ; but one really cannot care for *such a little toad* as that. [...] yes, I dote on Miss Georgiana !" cried the fervent Abbot. "Little darling ! - with *her long curls and her blue eyes*, and such a sweet colour as she has ; just as if she were *painted* ! (58, je souligne)

Les miroirs dont on a vu l'importance dans *Wide Sargasso Sea*, jouent un rôle semblable dans *Jane Eyre* où Jane emprisonnée dans la chambre rouge fait une expérience proche de celle relatée par Antoinette (142) :

Returning, I had to cross before the looking-glass ; my fascinated glance involuntarily explored the depth it revealed. All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality : and the strange little figure there gazing at me with a white face and arms

specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was till, had the effect of a real spirit : I thought it like one of the tiny phantoms, half fairy, half imp, Bessie's evening stories represented. (46)

Même dédoublement, même peur des forces de l'au-delà. Sorte de médaillon agrandi, l'agrandissement du cadre fait un gros-plan sur un visage qui devrait être dans le médaillon mais apparaît dans le miroir. Le sujet ne se reconnaît pas, tout comme il n'a pu accomplir le stade du miroir. Obstacle entre le sujet et son reflet, preuve de son existence, le miroir disparaît pour laisser la place à un fantôme dans un cadre doré, un tableau, une représentation qui se substitue à l'être.

Le médaillon de *Wide Sargasso Sea* contenant un trèfle symbole de l'origine et de l'identité perdues, opère donc une condensation de la montre en sautoir de Jane, mesure du temps qui passe et de la miniature représentant le défunt Mr. Reed, portrait d'un père absent. Comme dans le travail du rêve, déplacement et condensation ont produit un symbole signifiant, représentation miniature du sémantisme de l'œuvre. Il figure aussi le travail de l'écrivain qui concentre en une image deux objets présents dans le texte origine, les resémantise et leur donne une dimension onirique, en faisant une manière d'emblème dissimulé au cœur du texte : un blason présentant, comme dans la mise en abyme, "le tout du tout sur le tout".

Chapitre 5

Iconotextualité et transpicturalité : essai de typologie *Des différentes manières d'introduire l'image dans le texte*

Nous nous attacherons dans ce chapitre à repérer les modes d'apparition de l'image dans le texte, tandis que nous réserverons pour le chapitre suivant l'étude des fonctions de l'iconotexte. Face à la manifestation de l'image comme événement du texte, un certain nombre de questions simples mais indispensables semblent se poser. Et d'abord, sous quelle forme apparaît l'image, textuelle ou iconique ? où se trouve-t-elle ? Dans le texte, à côté, autour du texte, hors du texte ? Et encore, quels en sont les référents ? "Réels" ou non ? voire entre les deux. L'imagination des poètes n'a pas de limites et les exemples foisonnent. Difficile de pouvoir tout englober ; gageons que des images échapperont aux mailles du filet ne correspondant à aucun groupe cité. Essayons quand même d'établir une typologie du phénomène de l'iconotextualité.

Reprenant les catégories énoncées par G. Genette dans *Palimpsestes* à propos de la citation²⁰⁰, nous retiendrons les phénomènes de "transtextualité", formes de transcendance textuelle, pour les rebaptiser à la manière du peintre, "transpicturalité" textuelle. On voit que la terminologie n'est pas totalement satisfaisante puisque nous travaillons à l'interface entre

²⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, "Poétique", 1982.

deux systèmes de médiation, et que ni – textualité, ni – picturalité ne conviennent exactement. Il s'agit plutôt à proprement parler d'un discours inter-sémiologique ; rappelons que P. Hamon parle de “*rewriting* inter-sémiologique”, puisque, à ses origines, la description reste “un discours d'escorte sur un texte ou une image ou plus exactement discours transitoire, lieu d'un embrayage inter-sémiologique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image”²⁰¹. Néanmoins, le suffixe “– sémiologique” étant particulièrement lourd à manipuler et peu opératoire avec les préfixes proposés dans *Palimpsestes*, tout comme celui de “codicité”, et que si “iconotextualité” fonctionne bien seul, comme signifiant du système de l'iconotexte, il est maladroit en position de suffixe, sachant aussi “qu'iconicité” s'avère être aussi ambiguë que “picturalité”, nous préférons conserver ce dernier qui indique la présence de l'image dans le texte et fait système avec nos définitions préalables de la “description picturale”. *Last but not least*, les deux dernières syllabes jouant aussi par euphonie avec l'art qui occupe nos jours, permettent en outre, à notre essai de typologie de l'iconotextualité, de reconnaître sa dette genettienne. Nous allons voir que le système proposé ne peut fonctionner que si l'on apporte de légères variations au modèle de départ, variations dues à l'hétérogénéité des composants.

Nous proposons donc de parler de **transpicturalité** pour la mise en relation des deux systèmes sémiologiques, “l'ensemble des catégories générales, leur transcendance”, types d'interférences, modes et genres, **d'interpicturalité** (lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation explicite, de plagiat, d'allusions, voire sous sa forme iconique), sorte d'hypopicturalité (voir plus bas) ponctuelle ou facultative, de **parapicturalité** lorsque l'image figure dans l'entourage du texte, le paratexte (titre, préface, titres de chapitres, couverture, tout ce qui fait partie du même volume) et entre donc en relation parapicturale avec le texte, de **métapicturalité** (lorsqu'il y a commentaire d'un système sur l'autre : l'image commente le texte ou vice versa, (I1 / T1, T1 / I1). Enfin, nous devons rajouter à **l'hypercentualité**, soit lorsqu'un texte A transforme ou imite un texte

²⁰¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, 11.

B, la notion particulière **d'hypopicturalité** puisque dans l'icootexte il s'agira toujours d'un texte A (l'hypertexte) greffé sur une image A (l'hypo-icône) évoquée manifestement ou pas, qui lui est consubstantielle, sans avoir avec lui une relation de commentaire. L'hypopicturalité permet de se placer en quelque sorte, au niveau du "refoulé", qui fait retour dans l'hypertexte. Remarquons encore qu'à la différence des phénomènes d'hypertextualité et de métatextualité, (Texte B se référant à Texte A, ou Texte 1 commentant Texte 2), l'hypopicturalité et la métapicturalité textuelles travaillant sur des systèmes sémiologiques hétérogènes, nous n'aurons pas recours à une différence d'indexation mais de support : dans le premier cas : un Texte A transforme ou imite une Image A, dans le second une Image 1 commente un Texte 1 ou un Texte 1 commente une Image 1, marque nette de l'hybridation. Ce qui ne serait pas le cas notons-le, dans le cas de la métapicturalité pure, au sens des plasticiens, où une image "commente" une autre image. Quant à l'**archipicturalité**, elle se démarque de l'**architextualité** qui est "une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus qu'une mention paratextuelle titulaire [...] ou le plus souvent infratitulaire"²⁰². Forme de taxinomie, on le sait, dans l'icootexte, les relations entre les genres de la peinture sont convoquées le plus souvent de manière explicite, à la différence de l'architextualité, ce qui est logique puisque l'image citée par / dans le texte est le fait d'un énonciateur qui la décrit et la classe dans une catégorie : on trouvera donc fréquemment la généralité picturale sous la forme du "portrait", de "la nature morte", du "tableau historique", du "trompe-l'œil", de "l'anamorphose" etc.

Les types suggérés ci-dessus seront traversés par une catégorie transversale qui les unit toutes dans leur immanence et non dans un mouvement vers une transcendance picturale, la **mnémopicturalité**, le souvenir du tableau dans le texte. Dans ce chapitre étudiant les modes de manifestation et de réalisation de l'icootexte, nous aurons affaire aux catégories définies ci-dessus à l'exclusion de la métapicturalité que nous réserverons pour notre chapitre sur les fonctions de l'icootexte. Com-

²⁰² G Genette, *op. cit.*, 11.

mençons donc par le cas le plus allusif d'interpicturalité, le plus subjectif aussi et donc peut-être le moins scientifique. Là où les marqueurs seront les plus flous. Ce que nous nommerons "à la manière du peintre", c'est à dire le "souvenir du tableau", de l'image, comme appelée par la lecture sans plus. Forme de mnémopicturalité, qui fait appel au "musée imaginaire" de chacun.

1. "À la manière du peintre" : l'implicite et le subjectif – La mnémopicturalité ou l'interpicturalité allusive

Nous nous placerons du côté de la réception : le lecteur a souvent l'impression que le narrateur est en train de "brosser un portrait", de "peindre un tableau", de "graver une scène d'intérieur", de composer "une fresque historique". On le voit, le vocabulaire de la peinture a contaminé celui de la description. Un passage descriptif pourra "sembler" avoir été tracé à "la manière" d'un peintre sans que la référence ne figure dans le texte. Ainsi les "intérieurs" en enfilade des maîtres hollandais, les églises de Saenredam, les "natures mortes" de Chardin, les "scènes galantes" de Watteau, Boucher, Fragonard, les "scènes de bataille" comme celles de Gros, Gérard, Meyssonier, les canotiers et les déjeuners sur l'herbe à la Monet, Renoir, Courbet, les distorsions des visages des cubistes, la vision simultanée de Picasso, et tant d'autres exemples sembleront convoqués par le texte.

Rembrandt et les effets de clair-obscur entre rêve et réalité semble bien présider à l'hypo-icône sous-jacente à cette description de *Waiting for the Barbarians* de J. M. Coetzee.

It seems right that, as a gesture to the people who inhabited the ruins of the desert, we too ought to set down a record of settlement to be left for posterity buried under the walls of our town ; and to write such a history no one would seem better fitted than our last magistrate. But when I sit down at my writing-table, wrapped against the cold in my great old bearskin, with a single candle (for tallow is rationed) and a pile of yellowed documents at my elbow, what I find myself beginning to write is not the annals of an imperial outpost or an account of how the people of that out-

post spend their last year composing their souls as they waited for the barbarians.²⁰³

La description du magistrat assis à sa table est "motivée" par la nécessité d'écrire les annales de l'histoire de la colonie, "organisée et cadrée" à l'intérieur d'un paragraphe autonome par l'œil du personnage qui se perçoit comme vu de l'extérieur, et par le faible éclairage dispensé par l'unique chandelle qui provoque un effet de clair-obscur, enfin et surtout, la picturalité semble convoquée par un *topos*, la pose caractéristique commune aux nombreux tableaux de *Saint Jérôme* et au *Philosophe* de Rembrandt : un homme déjà âgé engoncé dans des vêtements chauds est installé à une table sur laquelle une chandelle éclaire des documents "jaunis", unique indication de couleur. La méditation de Saint Jérôme et celle du "philosophe" est aussi celle du Magistrat de Coetzee, car dans le texte qui suit "*I write*" est remplacé par "*I think*" réitéré cinq fois, jusqu'à l'aveu d'impuissance : "*I think : 'There has been something staring me in the face, and still I do not see it.'*" (155) Le paragraphe "fait tableau", suggère l'image qui transparaît comme l'encre dans l'épaisseur du parchemin du palimpseste, sans toutefois que le texte n'apporte une confirmation absolue. Nous sommes ici dans le domaine de l'intuition, de l'interprétation, de la culture aussi ; partant, le lecteur ou le critique devra se garder d'affirmer qu'il s'agit d'une "description picturale". On préférera parler de description à "caractère pictural", "d'arrangement artistique" ou "esthétique", "pittoresques". Nous sommes loin de l'exemple donné ci-dessus, emprunté à *To the Lighthouse*, saturé de lexique pictural, clairement encadré, où le personnage de Mrs Ramsay effectuait le lien entre la vision du compotier et le pictural, le souvenir du *Bacchus* du Caravage. Tout comme l'*Autoportrait* de Parmigiano convoqué dans *Hawksmoor*. Ici, c'est l'ambiance, la position du personnage, sa méditation qui "font penser" au philosophe de Rembrandt. Rien de plus.

Dans le même ouvrage, l'inversion des rôles entre le magistrat occupé à laver les pieds de la jeune barbare pourrait évoquer un autre tableau où un roi s'agenouille devant une

²⁰³ John Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 154

humble jeune fille, celui de E. Burne-Jones intitulé, *Le roi Copèthe et la mendicante*, mais la scène pourrait tout aussi bien avoir comme hypo-icône n'importe quel tableau jouant sur le renversement des rôles, lorsqu'un personnage de statut supérieur s'humilie devant un personnage plus modeste. Ainsi les fameuses scènes de lavement de pied où le Christ s'agenouille devant les pauvres. On le voit les critères sont flous, subjectifs, même s'ils reposent sur une similitude de positions, une analogie structurelle, des *topoi*. Mais, en l'absence d'un croisement des marqueurs signalés ci-dessus, il conviendra de faire référence à l'interpicturalité avec une extrême prudence. Parler de mnémopicturalité au mieux. Ne pas le faire, serait cependant se priver d'une dimension rêveuse et esthétique du texte jouant sur la subjectivité du lecteur, convoquant le "troisième livre" de J. Derrida, livre supplémentaire, celui du lecteur, qui "supplée" et "ajoute"²⁰⁴. Le texte suggère un tableau à celui qui l'a en mémoire, la suggestion opère le glissement entre textualité et picturalité, qui se superposent sans se fondre. D'où différentes lectures et strates de significations. Les "souvenirs de tableaux", mnémopicturalité, jouent le rôle d'allusions plus ou moins explicites.

Certains excès font que par exemple on rapproche abusivement, un écrivain et un peintre, par analogie sans que le texte y convie précisément, si ce n'est par une similitude d'attention à l'objet. Ainsi, Edward Hopper et Raymond Carver, bien que n'appartenant pas à des époques strictement contemporaines même si elles ne sont pas éloignées, sont souvent rapprochés à cause de la qualité d'attente de certains personnages de Hopper, la peinture du banal, comme saisi au "degré zéro" de l'existence. En même temps, souvent, un "cadrage", un détail incongru voire insolite, le paon et le dentier dans la nouvelle "*Feathers*" de Carver, une porte s'ouvrant sur la mer chez Hopper, viennent déranger le quotidien apparemment "sans histoire", ou au contraire renforcer la stase. D'autres critiques rapprocheront Carver des hyperréalistes à cause de l'hypertrophie du détail quotidien, d'une technique du trompe-l'œil qui

²⁰⁴ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Points Seuil, (1967), 1979, 429-436.

donne au texte la saveur du “plus vrai que nature”. Mais une fois de plus, il s’agit d’impressions, d’analogies subjectives, sans que le lecteur ne puisse s’appuyer sur les marqueurs de picturalité. Au mieux, nous serons face à une “hypotypose mineure”, ou à un “tableau”.

D’aucuns choisiront de s’appuyer sur la référence au biographique, prouvant qu’il ne peut que s’agir d’une référence picturale grâce au recours à des témoignages au journal de l’écrivain évoquant les tableaux qu’il a vus, les expositions qu’il a visitées. La critique génétique pourra aussi fournir avec les avant-textes, les brouillons, les notes, les essais, qui ont entouré l’œuvre, des indications sur les intentions de l’auteur. On pourra en tenir compte tout en sachant que l’on se situe alors dans une autre dimension critique, hors de la littérarité. C’est ainsi que convoquer le “zeitgeist”, “l’air du temps”, comme le rappelle M. Torgovnick semble légèrement hasardeux.

When focused on specific authors and joined to a documentary approach, speculations on analogous techniques often succeed quite well, and I will occasionally make such comparisons [] Too often, however, such speculations remain very vague and general as in the studies by Praz and Sypher mentioned earlier, in part because they “almost never make explicit the basis of a given comparison – why perspective is parallel to point of view, for example”²⁰⁵, but instead rely on an often unexamined critical consensus that the comparisons are valid.²⁰⁶

2. L’interpicturalité ou la citation explicite et la médiation du langage

Nous serons beaucoup plus à l’aise lorsque, loin de flotter dans l’impression floue et subjective, la référence sera explicite comme dans l’*ekphrasis* : citation, plagiat, insertion de l’image, titre, toutes les stratégies seront possibles pour ouvrir “l’œil du texte”. De nouveau, des différences vont jouer entre références explicites à un monde “réel” ou à un monde “fictif”, voire se jouer des deux. Le tableau nommé dans le texte pourra donner au

²⁰⁵ Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, op. cit., 179, cité par M. Torgovnick

²⁰⁶ Marianna Torgovnick, op. cit., 9-10

lecteur l'impression d'être en présence d'une "vignette", ou mieux, en accord avec sa nature de palimpseste, d'assister à un effet de "timbrage à sec", lorsque le dessin apparaît en relief dans l'épaisseur du papier.

2.1. Le tableau "réel"

On ne peut passer sous silence bien qu'il sorte de notre domaine d'exploration, l'exemple paradigmatique de la mort de Bergotte face au "petit pan de mur jaune", celui de "la *Vue de Delft de Ver meer* (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise)²⁰⁷, dont la vue coïncide avec la mort de l'écrivain. On sait qu'une célèbre photographie montre Proust au sortir de l'exposition. L'œuvre est nommée dans le texte, décrite, l'un de ses détails prend valeur emblématique, point lumineux et mortifère, l'horizon de ce que Bergotte aurait dû essayer d'atteindre par l'écriture.

Les exemples seraient innombrables de tableaux cités dans les textes. Il ne s'agit pas de les répertorier ici, cela n'aurait pas grande utilité, à chaque lecteur de composer son corpus. Rappelons simplement que nous avons déjà rencontré, les Vierges primitives italiennes (A. Munro, *Cat's Eye*), *L'Autoportrait* de Parmigiano (*Hawksmoor*), le *Portrait de Lucrezia Panciatichi*, du Bronzino (H. James), les œuvres de Matisse, (A. Byatt, *The Matisse Stories*), que l'on croitera encore Hogarth vu par Ackroyd (*English Music*), le Titien, *L'Amour sacré et l'amour profane* (*Fraud* de Anita Brookner), les Préraphaélites, (A.S. Byatt *Possession*), le portrait "Darnley" d'Elizabeth I dans *The Virgin in the Garden*, (A. S. Byatt), les œuvres de Edward Munich (D. M. Thomas, *Pictures at an Exhibition*) sans parler de l'immense galerie de tableaux évoqués dans *What's Bred in the Bone*, de Robertson Davies (Rembrandt, Le Titien, Raphaël, les Préraphaélites, le Bronzino, Picasso etc.) y compris un voile de Véronique, peut-être la "vera icona". Le tableau "réel" pourra être identifié comme tel, ou simplement suggéré allusivement par sa description sans que ni le titre, ni le nom de l'auteur

²⁰⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, Paris, La Pléiade, III, (1923) 1954, 186-188.

soient donnés. C'est le cas, nous l'avons vu, de *L'Autoportrait* de Parmigiano, aisément "reconnaissable".

Il conviendra de s'interroger sur les impératifs en termes de stratégie d'écriture qui ont présidé au choix de l'inclusion d'un tableau réel dans le texte, plutôt que de recourir à l'invention d'une œuvre fictive. Et l'effet qui s'ensuit. Qu'apporte la référence à l'extra-texte ? Les mécanismes de l'ancrage dans le réel, de l'illusion référentielle seront sollicités, tout comme les questions d'isomorphisme et de code mimétique. Ce sera l'objet de notre chapitre sur les fonctions de l'iconotexte.

2.2. Le tableau fictif

Outre la matérialité vérifiable d'un tableau "réel" souvent sollicité à titre métaphorique ou allégorique, massivement puisé au fond de la Renaissance italienne, les écrivains n'hésitent pas à inventer de toutes pièces un tableau fictif mieux adapté à leurs besoins dans / sur lequel ils peuvent projeter leurs fantasmes, y inscrire une seconde lecture en miroir de l'œuvre écrite. Citons les exemples célèbres, "*The Oval Portrait*", de E. A. Poe, lu deux fois, *The Book of Evidence*, de John Banville, *The Picture of Dorian Gray*, d'O. Wilde, le tableau de Lily Briscoe dans *To the Lighthouse*, dont l'élaboration occupe tout le temps du roman, soit, dix ans. Les croisements et variations sont multiples entre peintre et œuvre inconnus jamais authentifiables, entre peintre connu et œuvre inconnue apocryphe, œuvre re-connue mais dont le nom du peintre est tû. Il s'agit toujours d'un passage par le discours d'une reproduction affichée clairement comme ekphrastique. On pourra alors sans crainte parler de "description picturale" et en observer les modes de manifestation.

Tout comme dans le cas de l'image ou du tableau "réels", il sera indispensable d'examiner l'apparition de tableaux fictifs en liaison avec sa manifestation textuelle. On s'interrogera sur son rapport au temps du récit en terme de fréquence : sur le mode singulatif, l'image est décrite à chaque fois, sur le mode itératif, l'apparition de l'image qui a lieu plusieurs fois est signalée une fois pour toutes, en accord avec le mode répétitif, l'image qui n'apparaît qu'une fois est décrite plusieurs fois, par le même personnage ou par d'autres. La longueur de texte dévolue à

l'image dans l'économie du roman sera également pertinente ; il s'agira d'examiner quelle portion de l'espace textuel elle occupe en terme de décélération certes, puisque l'on se trouvera dans une pause descriptive, mais en fonction de la rapidité d'ensemble du mouvement du texte. Question de "tempo", de rythme et de mise en relief. Une longue *ekphrasis* de quatre pages aura une signification et un effet différents de ceux d'une vignette occupant un paragraphe, mais qualitativement elle sera peut-être plus importante, en terme de technique narrative. C'est le texte qui pèsera le rapport quantitatif tout comme le rapport qualitatif. Il s'agira aussi bien sûr d'examiner à quels moments du récit l'image est convoquée. S'agit-il d'une occurrence chronologique ou au contraire d'une rupture du récit, d'un moment de crise ou d'un moment de repos, d'une catalyse ou d'un noyau. La description picturale appartient-elle seulement aux modalités de l'être ou au contraire embraye-t-elle sur le faire ? L'étude de ces critères narratologiques permettra au lecteur d'en déduire les fonctions de la description picturale dans l'économie du récit.

Notons encore que certains titres jouent le rôle de trompe-l'œil : *Portrait of a Lady*, de Henry James, ou encore, *Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, affichent leur souci de tracer un "portrait" plus textuel que pictural. Cependant, si les portraits de Stephen et de Isabel restent bien dans les limbes picturaux, on sait combien les questions d'esthétique agitent les deux œuvres. Le titre, métapictural, souligne l'intention de l'auteur payant une dette lointaine à l'analogie de l'*ut pictura poesis*.

2.3. Ni l'un ni l'autre, hybridation

Enfin, on constatera que certains écrivains se délecteront à un jeu du voilé / dévoilé en se situant dans l'espace ludique et inquiétant de l'entre-deux. Ce sera l'apanage du postmodernisme qui joue sur les références, refuse la clôture du texte, célèbre et critique l'héritage ancien. Dans *What's Bred in the Bone*, Francis Cornish peint des tableaux palimpsestes sur d'anciennes toiles, comme le bouffon des Fuggers intitulé *Drollig Hansel*. Ces "créations" se mêlent à la description de tableaux authentiques inhérents à l'intrigue comme l'*Allégorie du temps*

du Bronzino. Dans *Ghosts* de John Banville, la référence à Watteau rebaptisé Vaublin, anagramme de Banville, est reconnaissable, le lecteur guidé par le narrateur identifie *Le Pèlerinage à Cythère*, et le *Pierrot* qui sont tour à tour convoqués pour finalement fusionner dans l'*ekphrasis* de la fin du roman au moment où a lieu la description du tableau fictif, lui-même probablement un faux, fabriqué par le professeur Kreutznaer dont le nom est un faux, un nom d'emprunt, puisque c'est aussi celui de Robinson Crusoe²⁰⁸. Jeu d'identités, réflexion sur le vrai et le faux, le mensonge, mais aussi hybridation et isomorphisme, entre l'œuvre picturale vraie-fausse, le roman vrai-faux, la bâtardise de la représentation qui préoccupe fort John Banville.

3. L'archipicturalité :

La référence à un genre, à l'ensemble de catégories générales du pictural, pourra figurer explicitement dans le texte, à la différence de l'*architextualité*, nous l'avons vu plus haut, lorsqu'un type de peinture, par exemple, la "nature morte", comme dans *Still Life*, de Antonia Byatt, le "portrait" si souvent cité, la "Vanité", le "trompe-l'œil", des écoles de peinture, le Baroque, la peinture florentine ou vénitienne, le Maniérisme, le cubisme, viendront informer le texte. On parlera d'un roman baroque lorsque sa structure en courbes et en volutes, retours constants de plis et exacerbation des sentiments, rappellera les extases du genre. Encore ne faudra-t-il pas céder à des abus de langage ni trop rapidement aux analogies esthétiques. C'est la démonstration qui fera foi. Il semblerait par exemple, ainsi que nous essayerons de le prouver, que *The Death of the Author*, de Gibert Adair, cède aux complaisances du Maniérisme et impose à la forme du roman des déformations anamorphiques dignes des perspectives aberrantes répertoriées par Baltrusaitis dans son ouvrage célèbre²⁰⁹.

²⁰⁸ Je dois cet éclaircissement à mon collègue, Jeffrey Hopes, pour qui Defoe, n'a pas de secrets.

²⁰⁹ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, [1955], 1984.

Pour évoquer un moment de profond changement, le narrateur de *What's Bred in the Bone* encadre la description d'un trompe-l'œil entre deux passages à valeur proleptique. La référence au genre, l'archipicturalité convoquée ici de manière explicite, creuse l'écart entre l'image et le texte qu'elle amène aux limites de l'iconographique. Mais le récit fait retour qui dit le vertige du spectateur, préparatoire à de grands bouleversements de points de vue, sans oublier l'humour toujours présent dans la fiction de R. Davies.

But on the first Sunday there was a violent change. Francis was up in time for chapel, and, as Saraceni had said, it was a baroque marvel. At first sight it seemed to have a splendid dome in which the last Judgement was set forth in swirling movement, but on examination this proved to be a *trompe-l'œil* effective only if the observer did not go too far forward toward the altar ; viewed from that point the supposed dome was distorted, and the *sotto in su* figures of the Trinity looked toadlike. The worshipper who went forward to receive the Host was not wise if he looked upward when he returned to his seat, for he would see a fiercely distorted God the Father and God the Son spying on him from the contrived dome. The chapel itself was small, but seemed big ; the fat priest had to squeeze himself into the tiny elevated pulpit as if he were putting on trousers. The whole room was a wonder of gilding and plaster painted in those pinks and blues that look like confectioner's work to the critic who refuses to surrender himself to their seductions. [...] the Countess and her granddaughter sat at the back, in an elevated box, as if at the opera, invisible to the less distinguished worshippers below. Theirs was the best view of the magical ceiling.²¹⁰

Décidément le trompe-l'œil a à voir avec la position et le "point de vue", celui des aristocrates différant de celui du plébéien.

C'est que le trompe-l'œil, triomphe du maniérisme, permet au narrateur de se servir de l'exemple pictural pour saisir ce qui se passe dans l'écriture post-moderne et fin de siècle. On le voit, l'archipicturalité se greffe rapidement sur la métapicturalité, car les cloisons ne sont pas étanches entre les différents types de transpicturalité, notre prochain chapitre le confirmera. Mais puisque le trompe-l'œil a fait irruption ici, attardons-nous sur

²¹⁰ Robertson Davies, *What's Bred in the Bone*, op. cit., 290.

son mode de fonctionnement en général et en particulier dans l'œuvre citée, où il produit un effet de miroir indiscutable. Quand le genre commente l'œuvre.

Le trompe-l'œil exhibe la "manière", le travail du peintre dans un effet d'ultra-mimésis qui se montre comme telle après avoir opéré un effet sidérant. Comme dans la célèbre église jésuite de San Ignazio à Rome où la lanterne décalée du père Pozzo produit un effet de trouée, la coupole baroque de la chapelle du château de Dürstelstein sidère Francis. L'effet se produit dès l'entrée du sujet dans la place, puis l'objet recule pour ne plus jamais se remettre en place, puisque une fois en dessous de la coupole, le spectateur se rend compte du décentrement grotesque. Question de perspective donc qui vise à repousser les limites au maximum. Témoin de l'hubris du créateur. Le trompe-l'œil affiche son programme : il s'agit de tromper, de tricher, de faire croire aux faux-semblants, aux simulacres. Le trompe-l'œil se situe dans la représentation, il n'est que représentation, et en tant que tel propose un autre espace plaqué sur l'espace réel à la manière du palimpseste. L'Effet de vertige, de malaise, déstabilise le spectateur qui doit effectuer une opération de déconstruction de l'espace visuel pour reconstruire l'espace réel qui ne peut plus être que mental, imaginaire, en dessous : "ceci n'est pas un dôme mais la représentation d'un dôme."

Art de l'artifice, du savoir-faire, du faux semblant, du simulacre, là où le paraître est plaqué sur l'être, le mince espace de la différence qui se glisse entre les deux, introduit le doute et en même temps est monstration (au sens fort du terme) du processus de création qui se dénude en même temps que les membres des personnages vus en "raccourci", de *sotto in su*. Problème de point de vue, de focalisation, d'angle, de perspective, où l'on retrouve les interrogations communes aux arts visuels et à la représentation scripturale, au figural et à la rhétorique, *dispositio* et *ekphrasis*. D'où aussi le lien avec la géométrie, la *gestalt* et la phénoménologie. Lié au spectateur qui crée son spectacle en se déplaçant, comme dans l'art cinétique, sorte de trompe-l'œil non mimétique, art évolutif en mouvement, à la différence de la peinture de chevalet, le trompe-l'œil, grâce au jeu entre récepteur et objet perçu, introduit le rapport

du corps à l'œuvre, le corps dans l'espace de l'œuvre. Question de perception, mode d'activation du sensoriel, puisqu'il y a un point de vue d'où l'effet maximal est atteint. Vue d'ailleurs, la vision est incomplète, l'artifice apparaît. Ça ne marche pas.

Lié à la perspective, à la ligne de fuite, mode de créer l'illusion du réel comme dans le dallage de Ghiberti dans la porte du Paradis, qui fuit vers le fond et ouvre un espace vers l'arrière dans le plan de la porte, le trompe-l'œil est un mode d'utilisation maximale de la perspective jusqu'à la perversion en retournant l'effet contre la technique-origine. Art de l'outrance, le trompe-l'œil trouve son utilisation paroxystique dans l'architecture baroque, art de la mesure démesurée. Le trompe-l'œil construit l'espace habité du baroque. Il accentue les effets qui sont magnifiés. Les dômes sont plus creux, les portes plus ombrées. Les personnages vus en perspectives, en contre-plongée, sont à la limite de la caricature. Vus de près ils sont grotesques, grimaçants, les membres déformés sous les envols de lingerie soulevées vers le ciel. Les angelots deviennent des monstres, le beau, laid, le vrai, faux : soit l'art du chiasme cultivé comme l'un des beaux-arts. Figures du croisement qui s'épuisent dans l'aporie du mouvement arrêté. Art qui témoigne d'un savoir-faire : l'artisan plus que l'artiste, il se rapproche du travail d'atelier, de la recette, du truc, de l'artefact. Comme les boîtes optiques, la *camera obscura*, les relevés au carreau, les recettes des Vieux Maîtres. L'ouvrier fait son "chef d'œuvre". Ce qui est très exactement le destin de Francis dans le *bildungsroman* que constitue *What's Bred in the Bone*.

Le trompe-l'œil affiche son programme : donner à voir, satisfaire la pulsion scopique, dans la théâtralité. Il remplit la fonction haptique, effectue le lien entre le tactile et le visible pour parler comme Merleau-Ponty. On le voit, l'accord avec l'art auto-réflexif postmoderne, résonne "naturellement". Comme dans les métalepses narratives, le trompe-l'œil produit un discours d'interruption : "attention à la peinture !", ou encore un vacillement : "ceci est / n'est pas une coupole". Véritable doigt pointé vers soi, *deixis*, l'œuvre s'autodésigne, rappelant le commentateur de Vasari, une gestuelle à la limite de la gesticulation. Art de l'instable, de l'imaginaire, qui finalement n'existe que dans la représentation mentale du spectateur, en perpétuel

mouvement dialectique, de balancier. D'où la fonction déstabilisatrice du trompe-l'œil, subversif et provocateur. Forme rhétorique qui avoue ses feintes, soit aussi "j'imité trop le réel pour faire semblant", du faux, cultivé à outrance. C'est très exactement la leçon du maître Saraceni à l'élève Francis Cornish.

4. L'hypopicturalité :

Est plus développée en termes d'expansion que l'interpicturalité plus ponctuelle, qui cite une image, un tableau, voire le plagie lorsqu'elle n'avoue pas ses sources : c'est le cas dans *Hawksmoor* qui introduit en contrebande "l'autoportrait au miroir" de Parmigiano. Dans l'hypertextualité, le texte est une réécriture constante d'un texte identifiable, sous forme de transformation ou d'imitation, comme rappelons-le, *L'Odyssée* est l'hypotexte de *Ulysses* de Joyce. Dans l'hypotextualité, l'hypertexte se réfère à une image, l'hypo-icône, de la même manière. Notons que dans les nouvelles, l'archipicturalité et l'hypopicturalité pourront fonctionner de manière plus marquée puisque, par exemple, le genre littéraire fantastique pourra recouvrir la fonction et le sujet fantastiques d'un tableau, tout comme l'isomorphisme pourra jouer à plein entre un tableau et sa réécriture. On repérera au fil des études qui suivront de nombreux exemples d'hypopicturalité lorsque des romans ou des nouvelles transformeront ou imiteront des hypo-icônes sur le mode du pastiche ou de la parodie. Les œuvres post-modernes abondent d'exemples de ce type, même si peu d'entre elles présentent des modèles purs d'hypopicturalité, et y mêlent l'hypertextualité. Nous reviendrons plus longtemps dans nos "lectures" sur ce type de transpicturalité qui exige des développements minutieux et plus longs, citons simplement deux exemples rapidement.

Le Pèlerinage à Cythère semble un bon exemple d'hypopicturalité puisqu'il encadre le texte figurant à l'incipit et à l'explicit sans être nommé, et qu'il organise, conjointement avec *Robinson Crusoe*, l'utopie textuelle de *Ghosts* de John Banville. Le tableau de Henry Wallis, *Chatterton*, illustrant la mort du jeune poète représenté sous les traits d'un autre poète George Meredith, organise le roman éponyme. L'illustrateur ne s'y est pas

trompé qui a choisi de placer l'œuvre célèbre sur la première de couverture en lui ajoutant un manuscrit illustré de deux radiographies d'une tête, soit deux crânes. Le discours de l'image de couverture répète la structure double du texte scindé entre passé / présent, entre la relation de la vie de Chatterton et celle de Charles Wychwood, écrivain contemporain, livre sur le plagiat et écriture post-moderne entre Dickens et Ackroyd.

Ceci nous fournira une transition avec un troisième mode de manifestation de l'image. Après les liens analogiques diversement *in absentia*, l'allusion discrète, le souvenir de tableau, "à la manière du peintre", l'hypotypose et le "tableau" convoquant fortement l'image mais encore indirectement, l'*ekphrasis* d'œuvre réelle ou fictive, effectuée *in praesentia* dans le texte, nous examinerons enfin l'irruption de l'image physiquement *in praesentia*, à l'intérieur de l'œuvre, et à l'entour du texte.

5. L'iconotexte : la co-présence

Le tableau, la photographie, peuvent directement apparaître dans le texte produisant un effet d'apparition / disparition, *aphanasis* / *epiphasis*²¹¹, lorsqu'il suffit de tourner la page, symptôme du visuel du texte dans l'haptique, l'affect du voir. Lisible / visible, le visuel arrête la lecture vient confirmer ou au contraire provoquer une déflation du texte. L'image peut rythmer le texte comme c'est le cas dans *English Music* de P. Ackroyd où pas moins de neuf illustrations scandent et interrompent tous les deux chapitres, le cours du récit, lui-même oscillant entre passé et "présent", rêve et réalité. De natures différentes, les illustrations suivent une page blanche marquée d'un cor anglais en "cul de lampe". C'est ainsi qu'apparaissent : une aquarelle de William Blake, un plan de Londres, la page de titre de *l'Essai sur l'entendement humain* de Locke, une carte de l'Écosse et du nord de l'Angleterre, une peinture à l'huile représentant une "Vanité", un joueur de violon (gravure sur bois), un concert avec dame au clavecin joueur de violon et deux autres personnages (esquisse au crayon), une gravure à la plume de

²¹¹ Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 25.

Stonehenge, une enluminure du Moyen-Âge représentant un personnage jouant de la harpe. Soit, non seulement l'hétérogénéité de l'image mais encore à l'intérieur du mode "pictural", une variété qui recouvre pratiquement tous les modes de représentation par le trait et la couleur. Dans le chapitre intitulé "*The Starling*" contenu dans *A Sentimental Journey Through France and Italy*, c'est un blason qui effectue l'ouverture du texte qu'il constitue en stèle. L'effet de surprise n'étonnera pas le lecteur habitué aux "frasques" de Sterne, et l'on verra plus loin quelle valeur on peut attribuer à l'irruption du blason de la famille de Sterne, placé sous l'égide de l'étourneau "*Starling*", dont l'éty-mologie est commune avec celle du nom de l'auteur *sternus*.

L'image trouve une forme originale d'utilisation dans la nouvelle "*The Drover's Wife*" étudiée dans nos "lectures". Le texte s'ouvre sur un tableau dont le titre "*The Drover's Wife*" est celui d'un tableau authentique, peint par Murray Bail en 1946. La nouvelle n'a donc pas de titre, si ce n'est celui du tableau-titre incipit et illustration qui déclenche la rêverie du narrateur. Cette utilisation originale du tableau ni en dehors, ni en dedans du texte, produit un effet parergon à l'instar de celui défini par Derrida dans *La vérité en peinture*. Le parergon, ornement entre deux, se manifeste également dans le roman de Julian Barnes, *A History of the World in Ten and a Half Chapters*. Dans ce "roman", constitué d'une suite d'essais et de récits, le chapitre cinq, relatant le naufrage de la Méduse, est scindé en deux parties. La première partie effectue un compte-rendu historique du célèbre naufrage puis de la dérive du radeau pendant deux semaines, la seconde partie relate la genèse du tableau de Géricault. Entre les deux parties se déploie la reproduction du tableau inséré dans le livre, entre-deux donc, ni dans le texte ni hors du texte. Parergon s'il en est.

6. Parapicturalité : l'image autour de l'oeuvre

Il ne faudrait pas négliger un dernier exemple de l'utilisation de l'image par les ouvrages de fiction, celle qui apparaît au "seuils" du texte, soit, dans le paratexte, avec lequel l'image pourra entretenir une relation parapicturale. Dans la mesure où, on le sait, pour des raisons commerciales, l'écrivain inter-

vient souvent peu dans le choix de la couverture que l'éditeur impose, comme il arrive que ce soit le cas pour le titre, on ne pourra à proprement parler évoquer l'image de couverture comme effet parapictural que dans la mesure où elle semblera pertinente et comme appelée par le texte. Ainsi, W. Zacharasiewicz, dans son étude de *The Honorary Patron* de Jack Hodgins, roman dans lequel *La Famille*, chef d'œuvre de Egon Schiele, joue un rôle de catalyseur, remarque : "*While Hodgins uses a reproduction of "Die familie" thus emphasizing the centrality of Schiele's vision for his novel through paratextual means, the paperback edition replaced it by a different motif, one depicting a visitor with a suitcase in an art gallery, contemplating a landscape painting showing a ford.*"²¹²

On sait encore que souvent l'éditeur a recours à la reproduction d'une œuvre picturale sans que le texte y fasse allusion, simplement parce que le texte, un personnage, un paysage, évoquent un tableau, une photographie, une école de peinture, le bonheur de vivre des canotiers de Renoir etc. Notons d'ailleurs que, si souvent le dix-neuvième siècle pour les romans "réalistes" ou victoriens sont sollicités, c'est la Renaissance italienne qui occupe largement le terrain paratextuel.

Ce qui sera pertinent pour notre étude concernera les choix iconographiques clairement articulés sur le contenu de l'œuvre, grâce à une relation thématique, symbolique ou esthétique, voire sociologique. On a déjà vu plus haut la pertinence de la couverture de *Chatterton*, collage de la partie supérieure du tableau éponyme coupé aux deux-tiers environ et remplacé par un manuscrit et deux radiographies d'un crâne, formes nouvelles fabriquées à partir d'anciennes, à l'instar du livre lui-même. Le même procédé sera presque systématiquement utilisé dans un certain nombre d'œuvres post-modernes au point de quasiment constituer un nouveau "genre" de couverture, alertant immédiatement le lecteur sur le "genre" de roman contenu entre les pages de couverture : manière de créer, ou de renforcer, "l'horizon d'attente". Quelques exemples : en ce qui con-

²¹² Waldemar Zacharasiewicz, "Views of Reality : Pictorial Art as Revelation", *Image et récit*, Jean Michel Lacroix et al, *op. cit.*, 119, note 9

cerne *The Virgin in the Garden* de A. S. Byatt (édition Virago, poche) l'un des nombreux portraits d'Elizabeth I apparaît en surimpression pris dans un réseau de feuilles, de nervures et de plumes de paon, tout comme le Portrait "Darnley" de la souveraine occupe les premières pages du roman *Pour Possession* (même éditeur, mais un illustrateur différent) c'est un visage pré-raphaélite de la facture de Burne-Jones qui est tendu vers l'ouverture du livre, transparaissant au milieu de fleurs, de griffures et de graphie inversée, à la manière des écrits inversés de Léonard de Vinci. Même chose encore pour les ouvrages de Jeanette Winterson. *Sexing the Cherry* (édition Virago, poche) place au centre de la couverture le visage de Flore sur le point d'être saisie par Zéphir dans le *Printemps* de Botticelli, recouvert de lacis et de collages de ce qui semble être des morceaux de murs peints. *The Passion* (Penguin) qui se passe sous le Premier Empire, superpose trois coqs (gaulois) et quelques plumes dispersées sur le *Portrait de Mme de Verdinac* de David. *The Medusa Frequency*, de Russell Hoban (Picador) utilise Le *Portrait de jeune Fille* de Vermeer sous le turban de laquelle l'illustrateur a placé des vipères.

À noter encore la très belle couverture de *The Matisse Stories*, de A. S. Byatt (Chaton and Windus), petit livre "bleu matisse", reproduisant *Le Silence habité des maisons*, sur la première de couverture, *Le Nu rose* et *La Porte noire*, sur la quatrième. Trois tableaux du peintre sont cités dans le texte, lui-même entrecoupé de trois dessins à la plume illustrant chacun le titre de chaque nouvelle : *La Chevelure* pour "*Medusa's Ankles*", *L'artiste et le modèle reflétés dans le miroir*, pour "*Art Work*", *Nymphe et faune* pour "*The Chinese Lobster*". Il y a donc adéquation entre contenant et contenu, effet citationnel et redondant entre la couverture et l'œuvre convoquée à l'intérieur où elle est nommée. Interpicturalité et parapicturalité saturent le texte, pris entre visible et visuel.

La présence forte de l'image à l'entour du texte remplit une fonction mnémotechnique et didactique : elle attire l'attention du lecteur sur l'une des composantes du texte, l'historiographie, ainsi que sur la relation esthétique, elle lui représente, au cas où il ne la connaîtrait pas, ou l'aurait oubliée, l'œuvre appelée par le texte, lui permettant ainsi de l'avoir "en tête" au moment

souhaité. En outre, lorsque les œuvres appartiennent au canon et jouissent d'une valeur esthétique reconnue, elles confèrent d'avance au livre le statut d'objet précieux, par déplacement métonymique. Avant même d'avoir envie de lire le roman, le lecteur potentiel, l'œil attiré par le portrait énigmatique de Lucrezia Panciaticchi, va chercher à connaître l'histoire du modèle. Le même effet de séduction peut être produit par une photographie, comme celle qui occupe la couverture de *The Invention of Solitude*, photographie qui annonce la photographie décrite trente pages plus loin et censée représenter Sam Auster, le père du narrateur tout juste décédé :

From a bag of loose pictures : a trick photograph taken in an Atlantic City studio sometime during the Forties. There are several of him sitting around a table, each image shot from a different angle, so that at first you think it must be a group of several different men. Because of the gloom that surrounds them, because of the utter stillness of their poses, it looks as if they have gathered there to conduct a seance. And then, as you study the picture, you begin to realize that all these men are the same man. The seance becomes a real seance, and it is as if he had come back from the dead, as if, by multiplying himself, he had inadvertently made himself disappear. There are five of him there, and yet the nature of the trick photography denies the possibility of eye contact among the various selves. Each one is condemned to go on staring into space, as if under the gaze of the others, but seeing nothing, never able to see anything. It is a picture of death, a portrait of an invisible man. (31)

Mais la photographie de couverture, est doublement "truquée", puisque au truc de foire multipliant le reflet, elle superpose des billes de verre de couleur, des agates ou "cat's eye", comme dans le roman de M. Atwood. Certaines de ces agates adhèrent à la bouche du personnage, jeux de bulles de langage bleu, et avatars lumineux du miroir convexe, "à la sorcière", des tableaux anciens. En outre, la couverture d'Irène von Treskow utilise comme hypo-icône référentielle, la célèbre photographie de Marcel Duchamp prise à New-York, justement, en 1917²¹³.

213

Jean Clair, note à cet égard dans son chapitre "L'évidence de Narcisse" : "C'est à cette époque que se développe d'ailleurs une curieuse habitude chez les écrivains et les artistes, liée au développement et à la vulgarisation de la photographie : se faire photographier dans une attraction foraine selon un "truc" habile qui permet de se voir "réflété"

L'ekphrasis photographique s'érige en emblème du roman puisque ses derniers mots, "*Portrait of an invisible man*", donnent son titre à la première partie du livre. Elle illustre la solitude de l'être qui subit la dissolution dans l'expérience de la répétition conduisant à la multiplication et à l'effacement, celle du père toujours absent, comme son propre père lui aussi absenté de la photographie reproduite page quatre et dont nous nous occuperons plus loin. Quand le même est l'autre, les jeux onomastiques le confirment S / am (I / am) est Auster / autres. Impossible d'établir un contact visuel, le moi reste isolé, no "*eye [I] contact*". La vacuité du regard démultiplié fixant le néant de la mort, dit la solitude "inventée", découverte, trésor sidérant.

Nous avons tenté de proposer une typologie des modes de manifestation de l'image dans le texte, allant de l'apparition la plus discrète, à la plus évidente, du lieu le plus suggestif au plus objectif. C'est ainsi que le lecteur pourra s'amuser à observer les effets d'imprégnation du texte par l'image allant du "trait" le plus léger comme on le dit d'un cocktail, en passant par l'émulsion la mieux liée, jusqu'à la co-présence des éléments irréductiblement partenaires et dégustés ensemble. La relation entre les axes de l'image et du texte tracera une courbe passant par la suggestion, l'impression, l'allusion indirecte, "l'image" en rhétorique, le "tableau", l'hypotypose, l'arrangement artistique, la description picturale, *l'ekphrasis*, l'image à l'entour du texte, l'image dans le texte (unique ou plurielle, intercalée (ir)régulièrement avec le texte, ou regroupée à un endroit stratégique). L'image alors viendra perturber le texte, le stimuler ou le renforcer, dans la relation infinie dont les applications pragmatiques vont nous occuper maintenant.

sur l'épreuve photographique sous cinq angles différents. [.] Marcel Duchamp et Henri-Pierre Roché à New York, en 1917, s'étaient fait ainsi photographeur. Mais avant eux, Umberto Boccioni, en 1907, avait laissé une étonnante photographie où il commente l'effet obtenu : "*Io*" "moi" "a-t-il écrit au-dessus de la tête du personnage central de dos ; "*Not*" "Nous" pour ce qui regarde les quatre autres personnages." *op cit.*, 165-166

Chapitre 6

Pragmatique de l'image : fonctions de l'iconotexte

Où le lecteur retrouvera le dialogue infini de l' ut pictura poesis

L'oscillation est l'un des modes qui régissent les rapports entre texte et image. L'image dans le texte tire le texte tantôt vers le pôle aléthique là où se recrée le monde, tantôt vers le pôle mimétique, là où se balbutie le monde. Elle peut également venir renforcer le texte, sur le mode tautologique ou au contraire agir contre, le perturber sur le mode antithétique ou oxymoronique. Si l'image se manifeste diversement dans le texte sous la forme de la description picturale, il n'en reste pas moins qu'hormise la fonction ornementale ou "poétique", elle en assumera d'autres venant en supplément du texte, dans les deux sens énoncés par Derrida et déjà rencontrés : suppléante, remplaçant le texte là où il défaille, supplément venant renforcer le texte, apporter la contribution de sa spécificité. Elle pourra donc assumer un rôle structurel ou accessoire, décoratif ou emblématique, voire les deux, selon les degrés d'imprégnation, en interaction avec l'histoire, la narration ou le texte. Notons que dans le cas de la forme brève, il est aisé de superposer les deux fonctions, structurelle et décorative, dans la durée d'une nouvelle. En ce qui concerne le roman, l'épreuve semble plus difficile. On sait que Robbe-Grillet a étiré la description au maximum dans le Nouveau Roman, mais les effets de l'iconotexte se feront sentir plutôt sur le mode de l'incrustation, voire du clignotement, lorsque l'image liée structurellement au roman s'éclipsera puis reparaitra. Le cas particulier de l'activité artisti-

que envisagée photographier sous l'angle du "faire", l'activité de peindre, de graver, de photographier, permettra au pictural de se développer sur l'axe de la temporalité, comme dans *Cat's Eyes*, ou dans *What's Bred in the Bone*. Le tableau pourra aussi figurer au cœur du récit, être l'enjeu ou l'un des ressorts de la narration, comme dans *The Book of Evidence* de John Banville.

Chercher ce que le pictural nous dit du fonctionnement de l'iconotexte, ainsi que de la manière spécifique dont un auteur rend compte de la réalité, tel sera le but de ce chapitre axé sur une pragmatique de l'image. Ce qu'elle nous dit de la création, de la re-présentation, de la re-production et de ses mécanismes. Lieu de stockage d'informations, mise en œuvre d'une épistémologie, outil à valeur heuristique, là où le pictural a "lieu" se constitue une réserve de sens, un savoir phénoménologique ; il est alors espace privilégié, celui où se lisent les enjeux et les savoirs du texte, le lieu de la rencontre de deux imaginaires, celui de l'écrivain et du lecteur. On retrouvera ici les différents régimes de la transpicturalité abordés dans le chapitre précédent.

La relation entre le texte et l'image pourrait être envisagée grâce à deux modèles métaphoriques imités des modèles biologiques, sans qu'il y ait entre eux de relation hiérarchique, voire qualitative, bien entendu. Lorsque l'image générera le récit, elle fonctionnera sur le modèle paternel, impulsion de la structure. Ceci sera lisible au niveau du macro-texte, au niveau narratif ; dans le cas de la micro-analyse, le texte contiendra l'image, la relation pourra être envisagée sur le modèle maternel englobant, métonymique / synecdochique ou métaphorique et donc analogique²¹⁴. Nous serons plus proche du descriptif. Alors, fille du texte, l'image le reflétera, "en miroir", un peu comme l'image en abyme empruntée au blason ; "image du tout sur le tout du tout." Ou encore pour prendre un exemple plus "moderne",

²¹⁴ Nos "modèles" sont à prendre avec un "grain de sel" bien entendu ; on le sait, il y a des mères très "dynamiques" et des pères "enveloppants". Restons ici au niveau du fonctionnement biologique et des méthodes de reproduction les plus courantes encore, avant que nous ne soyons tous clonés. Ces modèles métaphoriques m'ont été suggérés par l'ouvrage de Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris, La Manufacture, 1996.

comme les fractales fonctionnant sur le principe du changement d'échelle, de l'autosimilarité à l'infini. L'image *dans* le texte sera donc aussi souvent une image *du* texte, à visée auto-réflexive. On le voit cette dichotomie est fondée sur le modèle organique préconisé par les anciens, ainsi que le rappelle Spitzer : "le principe du miroir inhérent à toute fable, les nombreuses correspondances ne se révèlent que progressivement à l'intérieur de chacune – conformément à l'exigence des Anciens, selon laquelle les détails de l'œuvre d'art doivent être reliés entre eux 'comme un organisme'" (Knoche, p. 373)²¹⁵. L'œuvre est un tout, relié à ses parties de manières multiples. Si cette dichotomie est pratique et largement opératoire, elle présente bien sûr des limites. Elle enferme l'image dans une bipolarité, un rôle fonctionnel subordonné à la structure du récit, à sa fonction métaphorique, sans explorer toutes les possibilités spécifiques à son être d'image. Des formes plus ambiguës pourront être répertoriées. Les cloisons ne seront pas étanches, ce serait trop facile.

1. La construction de la référence

À commencer d'ailleurs par le rôle informatif de l'image, ce qui serait, pour garder en tête nos modèles organiques, repérer comment l'iconotexte utilise ses origines dans le monde et les signale au lecteur, court-circuitant ainsi les autres fonctions. Dans la perspective qui est la nôtre d'un travail sur le texte nous n'envisagerons pas comme valide l'une des fonctions signalées par Marianna Torgovnick, et qu'elle nomme "fonction biographique" : "*to know the writer's psyche*", n'est pas notre propos. Il ne s'agira pas d'aller déduire du texte des conclusions quant aux goûts, fantasmes, obsessions de l'auteur et de prendre le texte comme document psychologique, psychanalytique ou sociologique, ce qui serait contrevenir à la notion même de littérature, méconnaître l'œuvre d'art comme "fabrication" avec ses lois et ses règles propres. La critique biographique, même si elle fournit des renseignements précieux qui peuvent venir ren-

²¹⁵ Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, "tel", (1970), 1991, 179.

forcer une intuition de départ, permettre de situer l'œuvre dans son historicité, ne peut se substituer au travail sur le signifiant. Par contre, au croisement du texte et de la réflexion biographique, historique, philosophique et esthétique, pourra s'établir un dialogue fructueux, visant à rendre compte des effets de la picturalité dans le texte. Le lecteur pourra s'amuser de l'inventivité et de la diversité des trouvailles créatrices, de voir en quels termes, par exemple, l'imaginaire met en place le processus de la création, sans pour autant en déduire des indices biographiques sur l'auteur. La dimension symbolique et imaginaire du créateur ne nous intéresse qu'en tant qu'elle se traduit dans le texte par des marqueurs précis et non pas par une référence à de l'extra-texte qui considéré indépendamment du texte est le "hors champ" de notre étude.

Le rôle informatif de l'image ne sera donc pas pour nous un rôle pointant vers le créateur, une sorte de miroir de l'auteur et de ses goûts, mais en direction du texte, de ce qu'il nous dit de son microcosme et de ses rapports avec "le monde". Nous nous situons alors dans ce que Roland Barthes a défini comme les fonctions de "l'Être", en particulier au niveau du repérage des "informants" et des "indices", servant à caractériser un personnage, une situation, directement ou obliquement²¹⁶. L'ancrage référentiel servira à "faire vrai", à authentifier et à "ancrer" le récit dans un temps, dans un lieu "réel" et facilement vérifiables par le lecteur. D'où le lien avec l'une des fonctions de la rhétorique, persuader : *persuasio*. L'ancrage référentiel concernera l'œuvre, et le lieu où l'œuvre sera visible.

Ce sera la fonction de la citation d'un tableau "réel", appartenant au monde du lecteur, obéissant donc aux modalités de l'interpicturalité. Quelles raisons esthétiques ont poussé l'écrivain à transférer dans son texte une œuvre dont on peut vérifier la description, plutôt que d'inventer un tableau fictif ? Qu'apporte la référence à l'extra-texte ? La première fonction de la citation, sera bien sûr d'authentifier le microcosme contenu entre les pages du livre, de provoquer l'illusion référentielle. Le lecteur pourra aller chercher un livre d'art dans sa bibliothèque

²¹⁶ Voir Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit", *Communications* 8, Paris, Seuil, 19.

pour regarder le tableau, se rendre dans un Musée, visiter une exposition de photographies, se souvenir, pour mieux voir ainsi ce qui est décrit, en vérifier les éventuelles métamorphoses : bref, avoir sous les yeux l'origine picturale de la représentation textuelle. Le prélèvement dans le monde et la restitution d'une représentation iconographique par l'écrivain, sera un moyen de se délecter encore dans la contemplation d'un objet perdu et ainsi retrouvé, de prolonger la rêverie. Une manière aussi de partager des savoirs avec le lecteur, d'établir une connivence.

Si l'œuvre qui appartient au monde du lecteur servira de lien, il en sera de même des lieux où celle-ci sera visible, et d'abord, les grands musées, Florence et les Offices, la National Gallery, la National Portrait Gallery, la Tate Gallery, le Louvre, le Kunthaus de Zurich, le Belvédère de Vienne. Avec les galeries d'art privées on s'éloignera d'un cran de l'authentification puisque le lecteur – à moins de les fréquenter assidûment – ne pourra à coup sûr savoir si elles sont réelles ou fictives. Néanmoins, localisées à Londres, New-York, Toronto, Berlin, Paris, dans des quartiers repérables comme riches en galeries d'art, elles retrouveront un cachet documentaire et véridique. Quelques exemples : galeries et musées dans *What's Bred in the Bone*, R. Davies, National Portrait Gallery dans *The Virgin in the Garden*, A. S. Byatt, Galerie londonienne dans *What a Carve up !* de Jonathan Coe et *Pictures at an Exhibition* de D. M. Thomas, Galeries et Musées de Toronto dans *Cat's Eyes*, M. Atwood, le Musée de Brooklyn dans *Moon Palace*, Paul Auster. À noter la "fantaisie" jamesienne qui place dans une demeure privée anglaise, un tableau bel et bien aux Offices à Florence (*The Wings of the Dove*). Autant de "cadres" mettant en scène le tableau, et au-delà, les personnages et l'action. Il s'agit de lieux publics favorables aux rencontres entre personnages, entre œuvres et personnages, points de convergences et de divergences des regards dirigés vers le tableau mais aussi échangés entre les spectateurs. Lieux de passages où la parole doit être étouffée, les sentiments à la fois suscités et refoulés, intériorisés, les musées et galeries d'art, sont non seulement des lieux "d'exposition" d'œuvres, où l'hystérie de l'image rivalise parfois avec celle de son créateur, mais des haut lieux du narcissisme et de la vulnérabilité lorsque le plasticien est présent, sortes de

morgues lorsque l'œuvre y est confinée depuis des siècles. Ce sont donc les lieux du voyeurisme institutionnalisé, des points de repères de la vie sociale où se rassemblent et se côtoient, pour quelques minutes, des êtres censés être épris de culture et dont les chemins bifurqueront. Lieux d'absorption dans le regard par le regard, lieux de disparition de soi à soi-même aussi dans le désir haptique et l'entrelacs du sensible. Lieux indispensables au visionnement de l'œuvre d'art célèbre et "sans prix", accessible seulement dans les Musées. Les descriptions de lieux de culture serviront donc "d'informants", renseignant le lecteur sur l'environnement des personnages en quête de tableaux, objets du désir ; ils fonctionneront aussi comme autant "d'indices" construisant une personnalité. Enfin, ils pourront planter le décor où se jouera la petite comédie / tragédie de la vie fictive.

À cet égard le Prologue de *The Virgin in the Garden* constitue un exemple emblématique d'entrée dans l'histoire et dans le récit au moment où, justement, le personnage arrive au Musée. *L'incipit*, informe et séduit le lecteur, codifie et dramatise le texte²¹⁷, en introduisant le lecteur au cœur des relations complexes déjà tissées entre les personnages. En particulier, il focalise l'attention sur l'hésitant Alexander, entre-deux humeurs, sur le point d'entrer dans la National Portrait Gallery et dans le texte lui-même, en forme de portique typographique, placé en haut des marches du Prologue, texte dont on sait qu'il oscille entre deux époques, entre deux genres : comédie et tragédie,

Prologue

The National Portrait Gallery

1968

She had invited Alexander, whether on the spur of the moment or with malice aforethought he did not know, to come and hear Flora Robson do Queen Elizabeth at the National Portrait Gallery. *He had meant to say no, but had said yes, and now stood outside the building contemplating its sooty designation.* (7 je souligne)

²¹⁷ Voir Andrea del Lungo, "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, Paris, Seuil, N° 94 avril 1993.

Notons que si le Prologue renferme, tout comme le musée, la description du portrait "Darnley" d'Elizabeth I, il obéit également à la symétrie du modèle architectural de la National Portrait Gallery : le lecteur et le personnage quittent le musée (et le Prologue), en compagnie des personnages avec lesquels ils y étaient entrés, Frederica et Daniel, et Alexander répond à la seconde invitation de Frederica, de la même manière que lors de l'invitation initiale : "*They walked companionably out together the three of them. [...] 'Let's have tea, in Fortnum's, that would be amusing' said Frederica to Alexander. He meant to say no, but said yes.*" (16 je souligne)

Quand les grandes demeures privées, fictives ou non, serviront de relais aux musées et galeries de peinture, l'effet de réel sera moins fort, car il sera plus difficile au lecteur de vérifier leur existence. L'ancrage référentiel ne consistera alors souvent qu'en leur inscription dans un lieu, voire un style, repérable ou plausible. C'est le cas de la demeure anglaise de Lord Mark dans *The Wings of the Dove*, du château de la Comtesse de Düstertein en Bavière, dans *What's Bred in the Bone*, de White-waterhouse dans *The Book of Evidence*. Notons cependant, que dans ces trois exemples, les demeures présentent des caractères conformes à des prototypes que le lecteur sait exister dans son monde, la "demeure ancestrale anglaise" (ce sera aussi le cas du "palais vénitien"), le "château bavarois", la "Big House" irlandaise. Presque des modèles architecturaux aisément "catalogables", donc imaginables, des topoï.

On le voit, la fonction informative, authenticatrice, ne fonctionne ni sur le "modèle paternel" générateur de récit, ni sur le modèle maternel "englobant" la description à l'identique. Elle serait plutôt "*reader-oriented*", sorte de trait d'union qui, du texte et de son origine dans "le monde", interpellerait le lecteur, dans un échange discursif, solliciterait sa mémoire et sa participation active, sa collaboration. Mais le "modèle paternel" de l'iconotexte fait vite retour et nous nous tournons vers lui sans plus tarder.

2. L'image génératrice de récit

L'un des rôles fondamentaux de l'image, articulé sur les fonctions du "faire" repérées par R. Barthes est bien entendu l'image déclencheur de récit.²¹⁸ Fonctionnant sur le modèle de l'engendrement, la génération du récit peut proposer plusieurs rôles à l'image : un rôle narratif lorsque l'image est l'action, un rôle actantiel lorsque l'image est le moteur de l'action, l'enjeu principal. Tous deux sont repérables au niveau du macro-texte.

2.1. L'image-récit

Lorsque l'image passe du mode spatial qui lui est traditionnellement attribué, au mode temporel, c'est à une véritable discursivité de l'image que le lecteur assiste, à une image-récit. Grâce au truchement d'une série de transformations de l'image, se constituera la trame du récit, dynamisant la mise en équivalences, qui est la marque de la description. Ce processus de linéarisation permettra de rabattre l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, les substitutions sur leur enchaînement. On assiste alors à la mise en œuvre d'une homologie de formes puisque la forme de l'image donne forme au récit, l'image est comme le récit et le récit est comme l'image. Où l'*ut pictura poesis* et son double inversé font retour. C'est ce que nous verrons dans notre étude de "*The Mezzotint*", où la dizaine d'observations des transformations d'une gravure apparemment banale, impriment au texte sa structure narrative soit, une dizaine de micro-récits. La "description picturale" est alors clairement embrayée sur la narration et les deux deviennent indissociables effectuant un bel exemple d'hypopicturalité. Nous verrons aussi dans "*The Oval Portrait*", comment la forme d'une image peut imprimer à sa narration la même structure. Dans la nouvelle d'Edgar Poe, l'oval du portrait, soit une ellipse, construction à partir de deux foyers, se retrouve dans la forme de la narration dédoublée entre narrateur extradiégétique et intradiégétique, oscillant entre deux genres, deux systèmes sémiologiques, peinture et langage. Dans "*Exposures*" de Vincent Sullivan, le texte de la nouvelle est séparé par des phrases en italiques de com-

²¹⁸ *L'image génératrice de textes de fiction, la licorne*, Publication de la faculté des lettres et des langues, Poitiers, 1995, 35.

mentaire "objectif" sur la technique photographique, constituant une série de cadres à l'intérieur desquels les "clichés" de la vie du narrateur, véritables *snapshots*-souvenirs révèlent sa mélancolie à la suite du décès de sa femme. Le lecteur comprend à la fin de la nouvelle, qu'il a lu un "collage", un montage photographique, effectué par la fille du narrateur pour un travail scolaire. Soit une suite de révélations, d'expositions à la lumière d'un matériau photo-sensible, "*exposures*". Chaque ligne en italiques fonctionne donc comme le déclic du rideau actionné à chaque prise de vue, séparées entre elles par les barres noires cadrant les négatifs et visibles sur la pellicule.

Dans ces nouvelles, comme dans *The Picture of Dorian Gray*, les métamorphoses du tableau tirent le descriptif vers l'axe temporel de la narration façonnant une image-récit. En même temps, ce double statut de l'image-texte qui permet de remettre en marche le mouvement arrêté, se plie bien aux exigences du genre fantastique pour lequel il semble éprouver une véritable fascination. C'est que le fantastique fonctionne sur la figure de l'oxymore, alliance des contraires, vie / mort, qui est bien aussi du mouvement remis en marche.

À l'intérieur de la structure romanesque plus vaste que celle de la nouvelle, l'image pourra déclencher un micro-récit inclus à l'intérieur du système narratif avec lequel il entretiendra des relations complexes. L'image-récit, dont on peut dire qu'elle est "mineure" cette fois, par rapport à la structure "majeure" qu'elle peut assumer lorsqu'elle donne sa forme au tout ensemble, fonctionnera en régime mixte, entre modèle paternel d'engendrement et modèle maternel d'inclusion. Un exemple va se présenter à nous immédiatement avec *The Book of Evidence* qui, aux modes mixtes évoqués à l'instant, ajoutent ceux de l'image-récit et de l'image comme objet de la quête.

2.2. La quête de l'image

Dans *The Book of Evidence*, de John Banville, un *Portrait de jeune femme aux gants* est convoité par le narrateur. Syndrome de Pygmalion, Freddy Montgomery délire face au tableau, et s'instaure à l'origine d'un récit-image, produisant un micro-récit de quatre pages, qui prête une vie brève au modèle, après avoir nié qu'une telle chose fût possible :

It is as if she were asking me to let her live.

She. There is no she, of course. There is only an organisation of shapes and colours. Yet I try to make up a life for her. She is, I will say, thirty-five, thirty-six, though people without thinking still speak of her as a girl. She lives with her father, the merchant (tobacco, spices, and, in secret, slaves). She keeps house for him since her mother's death. She did not like her mother. Her father dotes on her, his only child²¹⁹

Le micro-récit s'achève sur une seconde dénégation-cadre : *"Do not be fooled ; none of this means anything else."* (108) Ne pouvant plus se séparer du portrait conservé dans la "Grande Maison" Freddy décide de le voler ; malgré l'arrivée inopinée d'une femme de chambre, il s'empare néanmoins du tableau, kidnappe la domestique qu'il massacre à coups de marteaux dans sa voiture. On le voit, le tableau, *Portrait of a Woman with Gloves*, occupe une place prépondérante dans l'économie narrative de *The Book of Evidence*. Objet du désir, il déclenche un court récit, avant d'enclencher l'action funeste et toutes ses conséquences. Il se trouve à un nœud de l'intrigue, à une bifurcation du récit, infléchissant les événements. Le portrait réapparaîtra sous forme d'allusion inter picturale dans *Ghosts*, assurant ainsi la cohésion de l'œuvre de Banville.

Point de départ, assumant donc un rôle actantiel, une image, un tableau, une gravure, un miroir, une carte, une tapisserie, une photographie, seront objets d'une quête. À l'origine du récit, l'image sera souvent récit de ses origines. Chasse au trésor, but de l'initiation, on voit que l'on est proche dans ces cas-là de la structure du conte définie par Propp, et que le schéma actantiel greimassien pourra souvent convenir. Nous aurons bien un adjuvant, un opposant, un destinataire et un destinataire et, bien sûr, l'objet en jeu. Le parcours artistique de Francis Cornish (*What's Bred in the Bone*), le trajet du narrateur vers la découverte du tableau de Blakelock (*Moon Palace*), sont forgés sur le modèle de la quête initiatique et en particulier du modèle canonique, celui de la quête du Graal. Explicitement dans le premier exemple, la quête du peintre en herbe est asso-

²¹⁹ John Banville, *The Book of Evidence*, London, Minerva, [1989], 1990, 105.

ciée à sa découverte de l'œuvre des peintres Préraphaélites : *"The world he wanted to paint was not the world of Nature, but the world of his imagination, dominated by the Grail Legend."*²²⁰ Implicitement dans le second, où le narrateur devra se livrer au jeu de piste imposé par le destinataire (son grand-père) afin de mériter sa récompense : la contemplation du tableau. Rôle actantiel, fonction narrative ou structurelle, l'image est déclencheur d'épisodes reposant sur des motivations diverses, engouement irrationnel, convoitise à but lucratif ou désir de possession égoïste, jalousie de confrères, elle sera aussi à l'origine du désir de comprendre, de peindre, de saisir la réalité, désir mimétique de présenter un analogon, un simulacre comme dans le trompe-l'œil, voire de travailler contre le réel pour imposer une vision personnelle plastique sans lien avec le visible. D'où les jeux de simulation du réel, de fiction-vérité, jeux du savoir-faire, du savoir-voir du côté de la création, de la réception et de l'affect. D'où encore les jeux de prismes, de fragmentation, de brisures, des mots pris comme matière à modeler, picturalité pure. Jusqu'au blanc du fameux carré.

L'image contribuera à produire l'effet de suspense, lorsqu'elle interviendra dans le temps de la narration, provoquant un effet de décélération, un arrêt sur image, en accord avec la fonction rhétorique de la description : faire du texte, l'*amplificatio*. Retardant l'action, elle accroît la tension vers la révélation, le désir de savoir. Elle aura souvent valeur inquiétante ou maléfique lorsque, produisant du texte, elle ajoutera à sa fonction dilatoire, une dimension réflexive proleptique. Utilisée comme effet-suspense, elle pourra avoir une fonction séductive de leurre, et simulacre, prendre la chose au piège du miroir pictural.

3. Engendrement et gestation

Fournissant une transition entre le rôle actantiel que nous venons de voir et le rôle réflexif qui nous occupera dans la partie suivante, entre "pôle paternel" et "pôle maternel", l'image en train de se faire, "work in progress", ne présentera plus seule-

²²⁰ R. Davies, *op. cit.*, 162.

ment le pictural du côté de la réception, du “voir”, mais du côté de la création, du “faire”. Engendrement et gestation, si l'enjeu du discours du récit est bien encore la quête de l'œuvre, cette fois-ci, c'est de l'œuvre en tant que processus et non plus objet du monde. L'image génératrice de récit sera aussi incluse dans le récit, voire à plusieurs reprises ou sous diverses formes, passant de l'état embryonnaire au produit fini. Une fois encore, la description va être narrativisée ou la narration se faire descriptive, en tous cas, les deux fusionneront dans ce “faire” qui est de “l'être” aussi. C'est dire que le peintre devient l'un des personnages à part entière tandis que le récit décrit le processus créatif. L'œil du texte se constituant ainsi en œil du voyeur. Manière de détourner l'attention du travail littéraire, tout en le décrivant indirectement. Où l'on retrouve le trope de l'image, l'archi-trope de *ut pictura poesis*, car le détour de la figure permet de “dire autrement”. Par le discours “poétique”, l'image apparaît au moment même où elle renvoie à la parole poétique. De la théorie à l'image, *ut theoria pictura*. Dans *To the Lighthouse*, la création picturale de Lily occupe une place apparemment secondaire, le sujet principal étant la promenade au phare, toujours repoussée, et au-delà le portrait de famille, le passage du temps et le travail du deuil. Cependant, le fait que le tableau occupe tout le livre, est décrit à plusieurs reprises, qu'il s'élabore en même temps que s'élabore le récit, montre le rôle structurel de la picturalité dans l'œuvre de Woolf. Au moment où Lily Briscoe parvient à achever son œuvre, traçant le trait final : “*With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished*”, elle formule la phrase de clôture : “*Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.*”²²¹

La description de la genèse d'une œuvre permet d'aborder les affres du créateur, la quête de la chose, l'exigence d'une expérience éprouvante vécue sur le mode psychologique et esthétique, l'apprentissage d'un “métier”. Délibérément située du côté de la production, que le personnage du peintre soit personnage principal, comme dans *Cat's Eye*, de Margaret Atwood,

²²¹ V. Woolf, *To the Lighthouse*, op. cit., 237.

artiste génial ou génial faussaire comme dans *Athena* de John Banville ou Francis Cornish et Tancred Saraceni son maître, dans *What's Bred in the Bone* de R. Davies, voire personnage secondaire, il sera toujours là en tant que figure du créateur, double du personnage de l'écrivain. Ainsi dans *The Picture of Dorian Gray*, Basil littéralement "amoureux" de son modèle, montre la fascination de l'artiste pour la beauté formelle et son incarnation humaine, puisque Dorian paré de toutes les perfection physiques incarne "la belle forme". On sait comment le modèle se retourne contre son créateur et le tue, tandis que le tableau se compose, se "décompose" puis se recompose. L'œuvre effectuée le parcourt "à rebours" de toute création qui veut qu'une œuvre émerge du chaos pour créer un cosmos. Dans le "parcours d'inversion" de *Dorian Gray*, substrat structurel s'il en est, l'œuvre parfaite sombre dans le chaos de la matière avant de retrouver sa perfection initiale.

Chatterton, suit la genèse du tableau, bon exemple d'*enargeia II*, pour parler comme Krieger, montrant la peinture en action, à la source, l'œil du peintre, du plasticien et non plus l'œil de l'amateur ou encore celui du modèle. Les modifications entre les deux *ekphraseis*, celle de la genèse du tableau imaginé dans l'œil du peintre, celle de l'œuvre achevée bientôt visible par tous, servent également à montrer le passage du temps et présentent des "échos" inversés, figures aurales du narcissisme et du dédoublement spéculaire.

On the following morning he began. [...]

But as he watched that absolute white drying slowly on the canvas he could already see "*Chatterton*" as a final union of *light and shadow*: the dawn sky at the top of the painting, softening down the light to a half-tint with the leaves of *the rose plant* upturned to reflect its grey and pink tones; the body of Chatterton in the middle of the painting, loaded with a thicker colour to receive the impact of that light; and then a principal mass of *darkness* running below Wallis already knew that he would be using *Caput Mortuum* or *Mars Red* for the coat of Chatterton, thrown across the chair, and that he would need *Tyrian Purple* for the strong colour of his breeches. But these powerful shades would stay in delicate contrast to the cool colours beside them - the grey blouse, the pale yellow stockings, the white of the flesh and the pinkish white of the sky. These cooler colours would then be revived by the warm brown of the floor and the darker brown of the shadows across it;

and they in turn, would be balanced by the subdued tints of the early morning light. So everything moved towards the centre, towards Thomas Chatterton. Here, at the still point of the composition, the rich glow of the poet's clothes and the brightness of his hair would be the *emblem of a soul* that had not yet left the body ; that *had not yet fled, through the open window* of the garret, into the cool distance of the painted sky.

It was all of a piece and, in his recognition of the complete work, Wallis knew that it could never be as perfect upon the canvas as it now was in his understanding. He did not want to lose that *perfect image*, and yet he knew that it was only through its *fall into the world that it would acquire any reality*. He took up his palette and, *with a quick intake of breath, he began.* (164)

On le voit, le cadrage de *l'ekphrasis*, l'union de l'ombre et de la lumière, l'abondance du lexique technique de la peinture, les noms des coloris, l'opposition entre couleurs froides et couleurs chaudes, le travail de composition faisant converger les lignes vers son "point mort", inscrivent la description picturale dans une sorte d'excitation jubilatoire morbide. La contemplation de la toile enduite de la préparation blanche sur laquelle le peintre projette l'image mentale de l'œuvre terminée, s'échoit sur le constat de l'écart entre l'idée et la chose dont la représentation constitue la chute dans le réel : but à atteindre, inatteignable. Mélange de description technique, noëud narratif, celui de l'exécution du tableau, et réflexion sur la peinture et sur la création, le passage constitue non seulement un exemple de *ut pictura poesis* mais aussi de *ut pictura theoria*. Le lecteur effectue quant à lui une série d'allers retours entre l'œuvre en gestation et le célèbre tableau de Wallis conservé à la Tate Gallery. L'oscillation entre le visuel aux sources de la création et le visible, affecte l'imaginaire du lecteur d'un coefficient de véridicité en même temps qu'elle l'agite d'un mouvement perturbant, propice à la réflexion. "[H]e began" encadrement du passage, signale le début du tableau, la toile blanche vierge, et la fin du chapitre dix. Le tableau sera achevé au chapitre suivant, soit quelques six pages plus loin, lorsqu'il sera recouvert de son linéol transparent : la couche de vernis de copal.

"Chatterton" was finished. He took a sable brush and dipping it into a small pool of ivory black, wrote "H. Wallis. 1856" in the lower right-hand corner of the picture. And there was a resurgence of

power at the moment of its completion, at least this was the sensation that Wallis had : the painting became very bright in one last effort towards life, and seemed to glow before assuming the solemn quietness of its natural state And Wallis knew then that it had indeed been infused with the *soul* of Chatterton – a *soul* not trapped but joyful at its commemoration, lingering here *among the colours and forms before escaping through the window* which Wallis had left open for it. When it *had fled* – *and he knew that it would be gone as soon as others came to look at it - this work would take on a different life as another painting in a world of painted objects*. And it was with a kind of pity that Wallis looked at the face of Meredith, which had become the face of Chatterton in death – not pity for himself at finishing the work, but pity for the thing he had created This garret he had painted had become an *emblem* of the world – a world of *darkness*, the papers scattered across the floor its literature, the *dying flower* its perfume, the extinguished candle its source of *light* and heat He had not realised this until now that this was his *true vision* But then he laughed out loud at his own sorrow : this was his triumph, after all. This was his *unique creation* Neither he nor Chatterton could now wholly die. He looked once again at the face which he had depicted, *and then quickly began to cover the canvas with copal varnish*. (170 *je souligne*)

Le soulignement met en valeur les effets d'échos inversés (en chiasmes comme dans "*emblem / had fled*" (1), "*had fled / emblem*" (2)), le tressage des mêmes signifiants réorganisés, les modulations du sens entre le "juste-avant" de la création ("*emblem of a soul*") et le "juste-après" ("*emblem of a world*") au moment où l'âme quitte le tableau cosmos, avant que les regards à jamais ne le changent et ne le figent dans l'objectivation irréductible. Une étude approfondie serait nécessaire pour rendre compte du diptyque. Retenons cependant de la comparaison entre ces deux passages la véritable leçon d'esthétique et le désir de faire partager au lecteur les subtiles variations de la sensibilité du créateur déchiré dans le temps même où, à l'origine de l'œuvre nouvelle, il est contraint au deuil puisqu'il doit s'en séparer, livrer sa production aux regards étrangers.

La dimension réflexive de l'œuvre d'art et les développements touchant à l'esthétique, en tant que philosophie de l'art sont aussi parfois assumées par des discussions entre experts comme dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, si bien étudié

en termes picturaux par Georges Didi-Huberman²²². Dans la plupart des œuvres déjà citées, comme *What's Bred in the Bone*, *The Picture of Dorian Gray*, *Cat's Eye*, les personnages se livrent à des discussions quant à la valeur de l'œuvre d'art, à ses qualités esthétiques permettant de valider une approche, le choix d'une technique, comme c'est le cas dans *Cat's Eye* et *What's Bred in the Bone*, dans les discussions qui opposent peinture mimétique et peinture abstraite. Dans *The Matisse Stories*, c'est sur le mode dérisoire qu'a lieu le *topos* de la conversation d'esthètes, puisque dans la première nouvelle, "Medusa's Ankles", la cliente interrogeant le coiffeur sur le choix du *Nu rose* de Matisse exposé dans la vitrine, reçoit une réponse toute pragmatique.

"I like your Matisse," she said, the first time.

He looked blank.

"The pink nude. I love her "

"Oh, that I saw it in a shop. I thought it went exactly with the colour-scheme I was planning."²²³

Notons ici que les récits dans lesquels la description de tableaux *passé à l'arrière-plan* derrière les discussions d'esthètes ou les réflexions des peintres, échapperont à la catégorie des iconotextes donc nous nous occupons. Prenons un exemple : dans "*The Real Thing*", Henry James confronte un peintre à deux personnages dont la personnalité et l'apparence sont trop adéquats aux personnages élégants que cherche à rendre le créateur pour illustrer un roman. Ils sont "la chose", "*the real thing*" et donc bloquent l'imaginaire du créateur. C'est dans la liberté de l'écart offert par des personnages de conditions plus modestes, dans la plasticité de leur corps et la malléabilité de leurs disposition, que le peintre trouvera l'inspiration et pourra utiliser *son style*. L'apparence permettra la représentation de la chose alors que la chose elle-même ne peut être représentée. Elle est. Dans le texte de cette nouvelle qui pose les problèmes de la création picturale en termes néo-platoniciens de relation entre l'apparence et l'Idée, la description picturale proprement

²²² Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1989

²²³ A. S. Byatt, *The Matisse Stories*, London, Chatto and Windus, 1993, 4.

dite apparaît peu et n'aboutit pas vraiment à créer un iconotexte, c'est à dire le dialogue infini entre les deux media hétérogènes, à égalité. Le discours théorique et esthétique prend le pas sur la picturalité et donc disqualifie ce texte en tant qu'iconotexte pur, puisque l'image reste diffuse et les marqueurs de picturalité de densité faible sont dispersés à travers le texte. Le lecteur éprouve d'ailleurs des difficultés à se faire une "image" des personnages, car il est surtout question de vêtements élégants, d'attitudes raffinées, de souplesse et de raideur. Il s'agit plutôt d'une nouvelle à caractère artistique et métatextuel, voire didactique, un iconotexte "mineur", où la peinture sert de révélateur des personnages, de prétexte à déclencher un récit, celui du travail du peintre et (de l'écrivain) et de sa relation avec ses modèles, mais elle restera paradoxalement très secondaire par rapport au discours qu'elle paraît envahir.

L'iconotexte touche aussi parfois non seulement à la pensée de l'œuvre mais aussi à son prix. Les considérations marchandes et financières figureront également comme ressorts de la discussion et de la narration selon que l'artiste aura du succès ou non ; elles pourront également servir à la caractérisation, bien sûr. On connaît les travaux de Adrienne Moulin sur *Le Marché de la peinture en France*, et la dimension économique, la "reconnaissance" sociale, font également partie de l'entour esthétique de la création. Le texte en rendra compte souvent. Il faudrait un autre ouvrage pour étudier le problème passionnant des "entours de la création", l'espace nous manque ici. Voyons plutôt comment "l'œil du texte" fonctionne lorsque, au lieu de déclencher le récit, il le contemple de l'intérieur.

4. L'image dans le texte, le "modèle maternel"

4.1. Valeur de révélation

Lorsque l'image surgit dans le texte, elle se moule sur lui ou prend la forme d'une vignette, d'un emblème. Véritable "inclusion", comme on le dit des "sulfures" ou de ces objets de plastique transparent moulés sur une plante, des billes, des mécanismes d'horlogerie, l'image constituera une sorte d'îlot pictural dont nous connaissons les marqueurs. La description

picturale n'in-forme plus alors le substrat du texte, mais elle figure soit sur le mode de l'unicité, soit sur celui du clignotement ou de l'intermittence, lorsqu'elle se manifeste au long du texte. On se trouve encore dans le régime de l'interpictorialité (citation explicite, plagiat), et de l'intrapictorialité lorsqu'il y a échos du pictural à l'intérieur de la même œuvre. L'apparition de l'image signale un double changement de régime, puisque du narratif on passe au descriptif, et du texte à l'hétérogénéité de l'image. Le lecteur alerté doit aller chercher le sens sous ce feuilletage de systèmes : le code herméneutique se met en marche. Signalons que M. Torgovnick l'inclut dans le "code interprétatif" qu'elle divise entre perception et herméneutique ou compréhension. C'est que l'image dans le texte prend souvent une valeur de révélation. Elle transgressera subtilement le temps du récit, lorsque, affectée d'une valeur proleptique elle jouera un rôle d'annonce, ou pourvue d'une valeur analeptique explicative, elle donnera un coup d'éclairage sur le passé.

4.1.1. L'annonce et le suspense

Prenons un exemple de la valeur proleptique de l'image : dans *The Wings of the Dove*, c'est bien la ressemblance de Milly Theale avec le portrait de Lucrezia Panciaticchi qui annonce sa mort prochaine :

"Have you seen the picture in the house, the beautiful one that's so like you ?" [...] The lady in question, at all events, with her slightly Michael-angesque suaveness, her eyes of other days, her full lips, her long neck, her recorded jewels, her brocaded and wasted reds, was a very great personage-only unaccompanied by a joy. And she was dead, dead, dead Milly recognized her exactly in words that had nothing to do with her "I shall never be better than this" (154-157)

La tension suscitée par l'irruption de l'image renforce l'effet de suspense et inquiète le texte de sa valeur de mauvais augure. L'équivalence entre le modèle artistique et l'être mortel est définitivement assertée deux pages plus loin par un autre témoin sous la forme d'un chiasme exemplaire : "*Lady Aldershaw meanwhile looked at Milly quite as if Milly had been the Bronzino and the Bronzino only Milly*". (159)

A *contrario*, l'image assumera une valeur analeptique, lorsqu'elle viendra en contrepoint servir de commentaire à des actions passées. Dans *The Picture of Dorian Gray*, la série des quelques dix apparitions du portrait scandent la chute du personnage éponyme dans le monde du mal et de la cruauté, de la déshumanisation. On a vu aussi dans *The Moor's Last Sigh* comment la fresque se constituait en archive familiale et historique, décrivant l'arrivée des Portugais en Inde, on découvrira aussi la "révélation" macabre contenue dans la gravure de "*The Mezzotint*". L'image jouera alors le rôle d'archéologie de la mémoire, lieu de dépôt des savoirs et de l'histoire des familles, parfois des peuples.

Enfin l'œuvre, ou plutôt son substitut spéculaire, pourront accompagner des changements simultanés. C'est ainsi que la métamorphose dans le miroir servira d'indice de changement moral, de détérioration physique ou mentale. Cathy Linton ne se reconnaît plus dans le miroir, tout comme Jane Eyre, ou Antoinette dont les altérations mentales sont dûment enregistrées dans le témoin sans concessions, ainsi que nous l'avons vu dans notre étude de *Wide Sargasso Sea*. Leo Spitzer rappelait dans ses *Études de style* : "le miroir était pour l'art baroque un moyen d'enseigner la morale, d'effectuer un retour *in se ipsum* et de se détourner du monde."²²⁴

4.1.2. L'identité en jeu

Ce qui nous mène à l'autre valeur révélatrice de l'image, cette fois-ci, non pas en termes de stratégie narrative, mais de caractérisation. Le goût pour les arts visuels, pour des époques de prédilection, pour un "médium" particulier, l'huile, l'aquarelle, le dessin, la plume, la photographie, la gravure, contribueront à caractériser les personnages, sur le mode de la "présentation indirecte", grande consommatrice d'indices. Servant à décrire les personnages obliquement par métonymie ou par synecdoque, les lieux que les personnages fréquentent, leurs liens avec la culture (propriétaires de galeries, visiteurs, peintres, critiques, journalistes, amateurs d'art, mécènes, clients éventuels, professeurs et étudiants), avec l'expression

²²⁴ Leo Spitzer, *op. cit.*, 200, note 6.

artistique locale, nationale, internationale, exotique (arts d'Afrique, d'Orient exigeant une initiation supplémentaire), et leurs préférences en peinture, art traditionnel mimétique, on a vu combien la représentation de la Renaissance était privilégiée, art abstrait, cinétique, body-art, expressionnisme, installations, seront autant de révélateurs précieux. Le tableau pourra aussi servir d'indicateur des goûts du spectateur, le caractérisant par détour métonymique, comme c'est le cas d'Alexander dans *The Virgin in the Garden*, fasciné par le portrait d'Elizabeth I et toutes choses élizabéthaines, d'où une certaine idée du monde et de la femme.

À remarquer, que le goût "décadent" qui caractérise *The Picture of Dorian Gray* s'il est bien un reflet de la prédilection de Wilde pour le symbolisme, les dessins à l'encre d'Aubrey Beardley et l'esthétique de Huysmans, peut largement être repéré et analysé au niveau du texte, grâce aux indices disséminés dans les descriptions et les discussions entre esthètes. Il est reconstituable à partir d'éléments textuels et permet de dessiner une esthétique du texte, de tracer le portrait du narrateur, ses valeurs. Qu'il soit corroboré par les données biographiques est une autre affaire. On peut simplement noter que le goût "décadent", l'esthétique fin-de-siècle, sont en harmonie avec la caractérisation des personnages, la réflexion morale articulée sur le fantastique.

Dans cette perspective identitaire, l'art du portrait sera fortement sollicité. On connaît la catégorie descriptive du "portrait", synthèse de *l'éthopée* (description morale), et de la *prosopographie* (description physique, extérieure d'un être animé réel ou fictif). Rien d'étonnant donc à cette parenté assumée et fort utilisée dans la pragmatique du texte. Ses effets en sont toujours assurés, la rentabilité maximale, car le lecteur est rompu à cet exercice et le cercle herméneutique boucle aisément. Il fonctionnera comme miroir projectif de celui qui s'y reconnaîtra et y lira les signes de sa beauté ou de sa dégradation physique, de sa déchéance morale ou de son état d'âme, voire d'un idéal impossible comme celui du contre-portrait de *The Miller's Daughter* dans *Wide Sargasso Sea*, image idéale d'une jeune anglaise idéale à laquelle jamais Antoinette ne ressemblera.

Les exemples pullulent de cette utilisation "naturelle" du portrait (en peinture en photographie), comme "révélation" de la psychologie d'un personnage, d'une vérité à atteindre. Le tableau de Edvard Munch *The Lonely One*, (dans *Pictures at an Exhibition* de D. M. Thomas), donne son titre au chapitre dans lequel Rachel erre dans l'exposition consacrée au peintre norvégien, plus seule que jamais, avec ses cauchemars. L'interrogation sur l'Autre, l'absent énigmatique semble comme consubstantielle à la question de l'identité. Maud Ruthyn l'héroïne de *Uncle Silas* de Sheridan Le Fanu, est intriguée par un portrait qui exerce sur elle une fascination étrange. Après l'*ekphrasis* elle s'interroge sur l'ambiguïté du personnage représenté :

There was a remarkable elegance and a delicacy in the features, but also a character of resolution and ability that quite took the portrait out of the category of mere fops or fine men. [...] But though the accessories were of the luxurious sort, and the beauty as I have said, refined, there was a masculine force in that slender oval face, and a fire in the large, shadowy eyes, which were very peculiar, and quite redeemed it from the suspicion of effeminacy

"Is not that Uncle Silas ?" said I.

"yes dear," answered Mrs Rusk.

[..] and why, Mrs Rusk, is papa always so sad about Uncle Silas ?

[...] They let me talk on, but were reserved and silent themselves, and seemed embarrassed, and Mrs Rusk sometimes pettish and angry, when I pressed for information.

Thus curiosity was piqued ; and round the slender portrait in the leather pantaloons and top-boots gathered many-coloured circles of mystery, and the handsome features seemed to smile down upon my baffled curiosity with a provoking significance.²²⁵

Il faudra attendre le tiers du roman avant que l'héroïne rencontre, pour son malheur, celui dont le souvenir préoccupe tant son père à cause de son rôle inexpliqué dans un crime mystérieux. Personnage ambigu, physiquement comme mo-

²²⁵ Sheridan Le Fanu, *Uncle Silas*, New York, Dover Publications, [1899], 1966. 10-11

ralement, c'est bien ce que révèle le fameux portrait de l'oncle Silas.

Faces et masques, écrans identitaires, fonctionneront sur le mode de la double illusion, celle de l'apparence de l'apparence. Dans *Chatterton*, le poète mort est représenté par Wallis sous les traits d'un autre poète, George Meredith, qui aurait posé pour le peintre. Son apparence lui est définitivement volée, au moment de sa mort, et de son passage à la postérité, au moment où le double narration alternée se tourne vers la mort de l'autre héros, l'écrivain fictif Charles Wychwood, notre contemporain. Il conviendra toujours de remettre en texte la "description picturale" pour en comprendre les mécanismes et les effets de plus ou moins longue portée, en termes de stratégie narrative caractérisante et symbolique. Les ondes de résonance.

C'est ce qu'illustre bien un autre exemple de truquage fonctionnant à la fois sur le mode identitaire et intimement lié à l'action. Dans *Henry Esmond*, le roman de Thackeray, *l'ekphrasis* précède l'action. Le tableau réapparaît ensuite sur le mode de l'intermittence à travers deux chapitres, chapitre VIII : "*I travel to France, and bring home a portrait of Rigaud*", chapitre IX "*The original of the portrait comes to England*". Henry Esmond prépare en secret la restauration de Jacques III Stuart. Il se rend en France, présente son plan au principal intéressé sans que le lecteur en connaisse les détails. A Paris, Frank Castlewood, membre de la famille alliée à Esmond, fait faire son portrait par le célèbre Rigaud (on connaît de lui en particulier le portrait de Louis XIV). Esmond rapporte le portrait de Frank en guise de cadeau pour sa mère, et chacun de l'admirer. Le portrait fera l'objet d'un véritable culte de la part des loyalistes, fidèles des Stuarts.

The portrait of my lord, in a handsome gilt frame, was hung up in the place of honour in her ladyship's drawing-room. His lordship was represented in his scarlet uniform of Captain of the Guard, with a light brown periwig, a cuirass under his coat, a blue ribbon, and a fall of Bruxelles lace. Many of her ladyship's friends admired the piece beyond measure, and flocked to see it. [...] Doctor Tusher happening to come up to London, and seeing the picture (it was ordinarily covered by a curtain, but on this day Miss Beatrix happened to be looking at it when the doctor arrived), the Vicar of Castlewood vowed he could not see any resemblance in the piece

to his old pupil, except, perhaps a little about the chin and the periwig. But we all of us convinced him that he had not seen Frank for five years or more.²²⁶

Tout est là, le Curé de Castlewood a raison, il ne s'agit pas du portrait de Frank, mais de celui du Prétendant, qui doit revenir clandestinement, sous une fausse identité, celle de Frank Castlewood. C'est que Esmond, *alias* Mr. Simon, avait trouvé chez Rigaud un portrait inachevé du chevalier St George, *alias* Jacques III. H. Esmond, qui a quelques talents de peintre : "*had copied the uniform and other accessories from my lord's picture to fill up Rigaud's incomplete canvas*" (481). Ainsi, dans cette histoire où tout le monde semble avoir une double identité, il y a deux tableaux. Le faux vrai-portrait du prétendant, portrait mixte (sa tête sur le corps de Frank) est aussi directement lié à l'intrigue. Instrument de la supercherie, il joue un rôle proleptique révélateur des desseins de Esmond : il annonce le retour clandestin, la double identité du chevalier Saint George. Il sera un masque, essentiel à la dissimulation : "*A Prince that will wear a crown must wear a mask*" (494), rappelle Esmond au prince qu'il doit sermonner sans cesse. Preuve de (fausse) identité, il sera un instrument du complot, servant à ne pas éveiller la méfiance du personnel et des visiteurs :

and next day when they saw the original of the piece habited exactly as he was represented in the painting, with the same periwig, ribands, and uniform of the guard, quite naturally addressed the gentleman as my Lord Castlewood, my Lady Viscountess's son.

The secretary of the night previous was now the viscount ; the viscount wore the secretary's grey frock. (499)

Les détails de la représentation authentifient le sujet, le chiasme dit l'inversion des rôles, quand l'apparence est prise pour l'être. Le portrait est bien indicateur de jeux d'identités (indicateur métaphorique, le roi est moins digne d'être roi que Frank (le modèle) ou Esmond (l'ingénieux peintre), car il est moins "noble" de caractère), il a valeur proleptique et diégétique, est un accessoire de l'action. L'échange entre les modèles révèle

²²⁶ William Makepeace Thackeray, *The History of Henry Esmond, Esq.* London, Nelson, Nelson's Classics, [1852], sans date, 480-481.

aussi la thématique du roman mettant en œuvre la dépossession, le déclassement social et la tentative de regagner une place usurpée. Si la tentative du Prince échoue (c'est le roi George qui succédera à la reine Anne, sœur du Prétendant), celle de Henry Esmond réussit, puisqu'il épousera Lady Castlewood.

On le voit avec les exemples ci-dessus, l'irruption de l'image dans le texte, réalise un iconotexte, voire déclenche un récit : il est au moins une expansion, une description, un gain de texte, au plus à l'origine d'une action, et alors il donne forme au texte. Il peut être les deux à la fois, générateur de récit donc producteur de texte, et inclus dans le texte, sous sa forme descriptive pure. Dans le premier, cas nous retrouvons la forme mixte de la narration descriptive ou de la description narrativisée, dans le second celui des modalités du descriptif pictural. On le sait, souvent, les formes hybrides, métissages de systèmes sont les plus riches.

La valeur "révélatrice" de l'image sera aussi comme "naturellement" convoquée par un médium dont les écrivains ne se privent pas d'utiliser les ressources. La photographie, volant au temps son image, a souvent un rôle majeur à jouer en tant que source de surprises, objet de truquages, de montages savants.

4.1.3. Révélation et authentification : la photographie, "l'image-temps"²²⁷

De nombreux textes utilisent la spécificité de la photographie qui reste encore dans une relation ambivalente avec la peinture. La photographie dans le texte peut elle aussi soit y figurer iconiquement, soit être décrite. Elle semble souvent avoir remplacé la peinture dans sa fonction mimétique. Cependant, on comprend mieux, en particulier depuis les travaux de Barthes dans la *Chambre Claire* prolongés par ceux de Schaeffer, son fonctionnement²²⁸ : La photographie est souvent affectée

²²⁷ Nous empruntons bien sûr ce terme à G. Deleuze et F. Guattari dans *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

²²⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980. Susan Sontag, *On Photography*, New York, Penguin Books, 1973, J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987

d'un coefficient de vérité, ce que Barthes nomme la "force constative" : "le constatif de la Photographie porte, non pas sur l'objet mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation"²²⁹. Elle joue alors rôle de preuve irréfutable, dotée d'une force d'évidence, tant elle semble être liée à "l'objectif" et non pas à la subjectivité de la main de l'artiste. On sait évidemment qu'il s'agit d'un leurre, que l'on peut triquer, travailler une photographie, en changeant d'objectifs, de cadrage, en jouant sur le développement, le "révélateur". Notre propos n'est pas de refaire ce qui a été déjà vu ailleurs, mais d'observer comment la photographie est utilisée dans les textes qui y ont recours, de préférence à la peinture. La photographie a partie liée avec la rapidité, la vérité et la mémoire, le souvenir. La croyance en son immédiateté (rapidité et absence de médiation) donne au sujet l'impression d'être face à la "chose", à laquelle on a volé sa réalité, son essence, et non pas seulement son reflet. D'être du côté de l'icône et non pas de la trace, de l'indice. Or elle est d'abord, trace de lumière...Le "c'est là et c'est perdu" de la peinture semble s'y faire encore plus poignant. Un détail retient l'attention, "point" le sujet, comme dans le *punctum* de Barthes, le capture. Dans "*Auggie Wren's Christmas Story*"²³⁰, l'album d'Auggie collectionnant des centaines de photographies du même coin de rue à Brooklyn, prises à la même heure, chaque matin, se présente d'abord comme une suite de clichés monotones et identiques. Mais en y regardant de plus près, le narrateur, Paul, y découvre des détails qui indiquent les changements de temps, de saisons, de personnages, bref, constituent les indices du passage du temps. Volant au temps son essence, disant le leurre de l'arrêt impossible, les photographies avaient été prises grâce à un appareil photo qu'Auggie avait volé chez une vieille dame aveugle où son petit-fils, voleur lui-même, en avait dissimulé un stock. Présence et absence travaillent la photographie comme la représentation mimétique, peut-être

²²⁹ R. Barthes, *op. cit.*, 138.

²³⁰ Paul Auster, "*Auggie Wren's Christmas Story*", *New York Times*, December 25, 1990, et voir l'analyse de Liliane Louvel, Claudine Verley, *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Toulouse, PUM, 1993.

encore davantage, de par la familiarité de l'image photographique que tout un chacun s'est appropriée un jour ou l'autre, en "amateur". D'où la prédilection dans les récits de fiction pour la "photographie-souvenir", aux clichés "jaunis", "sépia", "décolorés", rarement pour la "photographie d'art". Les personnages découvrent, conservent, froissent, découpent, des photographies anciennes qui font resurgir le passé, provoquent la déchirure du présent, incitent à un déchiffrement, une lecture, une révélation.

Dans *The Invention of Solitude*, la photographie de famille reproduite à la page quatre, révèle une ligne sinueuse signalant la rupture et la suture, l'effacement du grand-père. Elle sert de frontispice à la première partie intitulée, "*Portrait of an invisible man*" et figure au dos de l'exergue, la citation d'Héraclite dont on connaît la réflexion sur le temps : "*In searching out the truth be ready for the unexpected, for it is difficult to find and puzzling when you find it*". La "description picturale" de la photographie a lieu une trentaine de pages plus loin. Les marqueurs apparaissent nettement : cadrage, focalisation, modalisation, formes en -ING, aspects du passé, détaillage, phrase-clé de la représentation photographique : "*a whole world seems to emerge from this portrait : a distinct time, a distinct place, an indestructible sense of the past.*" (33) La description indique le retour du refoulé, "l'inquiétante étrangeté" des bouts de doigts de l'absent qui semblent tenter de réintégrer subrepticement la photographie : "*Only his fingertips remained : as if he were trying to crawl back into the picture from some hole deep in time, as if he had been exiled to another dimension. / The whole thing made me shake.*" (34) Puis elle conduit logiquement à la relation de la révélation du crime : la grand-mère du narrateur avait tué son mari infidèle.

On le voit la photographie se prête à la "révélation" d'une vérité, et glisse aisément du côté du fantastique qu'elle semble paradoxalement authentifier, jouant sur la présence d'une absence. Parfois, c'est le personnage qui n'a pas "pris" la lumière, le flou brouille la photographie, jeu d'apparition / disparition, comme les formes diaphanes des dames blanches au détour des corridors des châteaux d'Écosse. On se rappelle les nombreux clichés attestant l'authenticité de Nessie, le monstre du Loch

Ness, preuve de la manifestation, visible, sinon tangible, du mythe. On sait l'utilisation paradigmatique du pouvoir "révélateur" de la photographie qu'a faite Antonioni dans *Blow Up*, lorsque, que grâce à une série d'agrandissements, le photographe découvre des indices, puis un cadavre derrière un buisson.

4.2. L'image, relais idéologique : la fonction didactique

D'autres valeurs pragmatiques vont être liées au rôle de l'image dans le texte, visant à produire des effets sur le lecteur, à le changer : l'image servira alors d'intermédiaire, de relais idéologique. Un peu à la manière des chromos du XIX^e siècle, des scènes pathétiques serviront à toucher émouvoir (*movere*) le lecteur sinon à lui plaire (*delectare*), mais surtout à l'instruire (*prodesse*), selon la théorie classique de la rhétorique²³¹. Ainsi l'effet de cadrage photographique, pour rester dans le même médium, rencontré dans *Age of Iron*, de John Coetzee, où l'image à valeur didactique et idéologique est ancrée dans un substrat ressortissant de l'extra-textuel et visant à une prise de conscience. La narratrice de *Age of Iron* contemple une photographie de famille prise dans un jardin ; elle s'interroge sur ceux qui sont restés hors du cadre, ceux qui, par leur travail, auraient pu prétendre au titre de propriétaires de la terre :

Was it my grandfather who got up at four in the icy morning to open the sluice and lead water into the garden ? If not he, then, whose was the garden rightfully ? Who are the ghosts and who are the presences ? Who, outside the picture, leaning on their rakes, leaning on their spades, waiting to get back to work, lean also against the edge of the rectangle, bending it, bursting it in ?

Dies irae dies illa when the absent shall be present and the present absent. No longer does the *picture* show who were in the garden *frame* that day, but who were not there Lying all these years in places of safekeeping across the country, in *albums*, in desk drawers, this *picture* and thousands like it have subtly matured, metamorphosed. The *fixing* did not hold or the *developing* went further than one would ever have dreamed - who can know how it happened? - but they have become *negatives* again, a new kind of *negative* in which we begin to see what used to lie outside the *frame*, occulted. (103 je souligne)

²³¹ On relira à ce propos *The Mirror and the Lamp*, M. H. Abrams, Oxford, Oxford University Press, (1953) 1971, 15-17.

Métaphore de l'absence significative des exclus, des laissés-pour-compte du régime de l'apartheid qui pèsent de tout leur poids sur les bords du cadre, la description puise largement au fond polysémique du lexique photographique : le "fixatif", le "développement", les "négatifs", le "cadrage". Elle montre une fois encore quel type de photographie est privilégié par le récit, rarement une photographie "artistique" découverte au détour d'une galerie, mais plutôt des clichés entreposés dans les pages d'un album, au fond d'un tiroir, dans un lieu intime et privé, que l'on exhume à l'occasion d'un décès. C'est ce que dit la paronomase *in absentia*, jeu sur "safekeeping", écho inversé de "keepsake". Le mode de manifestement de la photographie agit comme métaphore de la relation ou plutôt, de l'absence de points de contacts entre Blancs et Noirs sud-africains, séparés entre eux aussi nettement par les frontières de la photographie que par la barrière de l'apartheid. Les exclus du cadre, sont bien ceux qui restent exclus du droit à leur terre. La présence de l'absence figure le retour du refoulé politique et idéologique par le détour de la métaphore picturale.

Autre exemple d'utilisation didactique de l'image puisée au fond commun idéologique et historique, "*Moonlight*" de Blake-lock dans *Moon Palace*, *ekphrasis* centrale, sert bien de support emblématique à une relecture de l'histoire des États-Unis, en particulier, de celle des victimes de l'expansion territoriale américaine, les Indiens, ces "*native Americans*" paisiblement peints dans les tableaux idylliques du peintre. Célébration des valeurs américaines de l'origine idyllique, objet de la quête initiatique du héros envoyé en "service commandé" au Musée de Brooklyn par son grand-père dont il ignore encore le lien de parenté, *Moonlight* fonctionne d'abord comme tableau américain "pré-lapsarien" en quelque sorte, rappel des valeurs anciennes. On retrouve une utilisation semblable de l'art dans le texte comme célébration des valeurs nationales culturelles, dans l'exemple élaboré par Peter Ackroyd qui compose avec *English Music* un véritable feuilletage d'art anglais, une leçon explorant les domaines musical, pictural et littéraire. Véritable "tombeau de la culture anglaise", l'œuvre érige un mémorial, un monument, en l'honneur de la culture nationale sous forme de pastiches révérencieux en témoignage d'amour filial, hommage de l'héritier à

ses pères spirituels, comme le fils du roman "feuilleté" / feuilleton, contenu entre les pages de la célébration, rend hommage à son père. Mais le fils dépasse le père, devient le père de son père, qui dépend entièrement de lui et de ses pouvoirs de "clairvoyance". Tout comme les textes-origines ne pourraient reprendre vie, exister, sans les "séances" du roman de Ackroyd qui les évoque. Et c'est le livre de Ackroyd qui a le dernier mot. *The Virgin in the Garden, Possession*, de A. S. Byatt célèbrent aussi à leur manière, post-moderne, les traditions élizabéthaine et pré-raphaélite ainsi que l'héritage romantique anglais. Dans *What's Bred in the Bone*, l'origine de la série de faux-vrais tableaux "améliorés" par Tancred Saraceni aidé de Francis Cornish, sous l'égide du "Prince Max" et de la Comtesse de Dürstelstein, est bien de retourner contre Hitler, le culte des valeurs germaniques. En "aidant" à remettre sur le marché des tableaux allemands récemment "découverts" que Göring est prêt à échanger contre d'authentiques tableaux italiens du musée de Berlin, les partenaires de la forgerie réaliseront, en même temps, un bénéfice fabuleux.

Liées à la temporalité, les photographies sont des "lieux" de mémoire et du souvenir, archives familiales, au plus intime, mais aussi paradoxalement liées au collectif, sortes de témoignage anthropologiques, puisque, à quelques nuances près, elles se reproduisent à des milliers d'exemplaires aisément classables en catégories (photos de mariage, de naissance, de vacances, d'anniversaire...). La photographie peut être opérateur de recomposition du souvenir, comme dans la nouvelle "*Exposures*", déjà évoquée sous la forme archipicturale d'un "collage". D'où aussi ses liens avec le récit autobiographique ou le récit de vie : Michael Ondaatje dans *Billy the Kid*, Eudora Welty dans *One Writer's Beginnings*, insèrent directement la photographie dans le texte, produisant des iconotextes²³². À noter que dans le second texte autobiographique, les photographies sont rassem-

²³² Michael Ondaatje, *Billy the Kid*, London, Picador, 1985, Eudora Welty, *One Writer's Beginnings*, London, Faber and Faber, (1984) 1985. Voir l'étude qu'en propose Géraldine Chouard, "Arrêt sur image et temporalité dans *One Writer's Beginnings*", *Le tableau, Polysèmes 4*, Hubert Teyssandier éd., Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 101-127.

blées en milieu d'ouvrage, tandis que le premier, une biographie, intercale clichés et narration. Encore une fois la valeur de témoignage de la photographie semble prendre le pas sur l'artefact artistique. Élément récupéré par le discours, aidemémoire, elle suture la fracture du temps dans la mesure de l'instant ; ce faisant, elle authentifie le récit, et l'illustre, ajoutant des images au grand album de famille de l'humanité. Elle vient aussi en contrepoint jouer un rôle d'annonce, dans le cas de *Billy the Kid*, devançant le récit, de commentaire dans l'exemple de *Welly*.

La photographie se prête volontiers à une rêverie nostalgique sur le passé lorsque les détails des vêtements, des maisons, des véhicules, introduisent la mélancolie dans le regard, entre ici et là-bas. La nécessaire temporalité de la photographie rouvre le débat entre arts du temps et arts de l'espace, tant elle semble s'opposer à la peinture, art de l'espace. Mais on sait que ces catégories trop clairement tracées, nient les nuances de l'expérience sensible en voulant imposer l'esprit de système. On a vu comment la lecture du tableau avait partie liée avec le temps et les exemples ci-dessus montrent bien que la photographie est aussi art de l'espace, une image, intercalée à la croisée du temps et d'un "cadre".

4.3. Fonction éthique

À visée historique, illustrative, sociologique, idéologique, l'image peut donc encore ajouter à ces fonctions didactiques, une fonction éthique. C'est le cas dans *The Picture of Dorian Gray*, dans *The Book of Evidence*, *What's Bred in the Bone*, *Henry Esmond*, au niveau des personnages. Mais aussi, plus directement liée à l'esthétique, à ses fondements mais aussi au monde dans lequel l'art se manifeste et est utilisé, se pose la question du faux et du faussaire. La représentation mimétique appelle ontologiquement cette problématique : on le sait, l'art n'est que simulacre, représentation des apparences pour Platon, doublement faux donc et deux fois éloigné de l'Idée. Représenter c'est fausser, faire prendre des raisins peints pour des grappes comestibles. Se pose alors la question des limites du mensonge, la question de la "vérité en peinture", pour reprendre l'expression de Cézanne cité par J. Derrida : "je vous dois la

vérité en peinture". De quelle vérité s'agit-il ? Certainement pas celle de l'art mimétique dans le cas de Cézanne, dont on sait qu'il a représenté un point de rupture des médiations. Vérité dans le sens de fidélité à une vision, à un projet, à une tension vers... Vérité de la couleur, des formes de la picturalité. Ne pas tricher.

C'est pourquoi, l'image dans le texte s'accompagne souvent de la problématique du double-jeu. John Banville dans *Ghosts*, dans *Athena*, joue le faussaire et met en scène un "vrai faussaire", Rose Tremain dans *Restoration* pose la question de la vérité et des faux-semblants. On sait que *What's Bred in the Bone* repose sur la biographie d'un faussaire. "*The Real Thing*" joue le rapport entre faux-semblants et vrais-étants. Dans de longues discussions les esthètes s'interrogent sur le statut des œuvres et soulèvent la question du plagiat, du vrai et du faux, rappelant la phrase de Matisse : "l'exactitude n'est pas la vérité" (333). Tancred Saraceni le vieux maître enjoint à Francis : "*Find your inner vision [...] your legend [...] your personal myth*" (227), "*art is a way of telling the truth*" (327). De la copie non déclarée comme telle, au vrai-faux portrait du fou des Fuggers à la manière des Vieux Maîtres, dans *What's Bred in the Bone*, au plagiat dans *Possession* de Antonia Byatt, en passant par le fac-similé et le fax de Leopold Sfax dans *The Death of the Author* de Gilbert Adair²³³, on le voit, les écrivains post-modernes n'en finissent pas d'explorer la problématique du faux, qui leur permet entre autres de se livrer à quelques pastiches jubilatoires, de mettre en scène des discussions théoriques. D'où aussi le roman de Jeannette Winterson *Art and Lies*, dont les titres, en miroir, des huit chapitres sont éloquentes : "Handel", "Picasso", "Sappho", "Picasso", "Handel", "Sappho", "Picasso" "Handel". Et la citation tirée de "Conférences sur la poésie du Pr. Bradley en 1901" : "*The nature of a work of art / is to be not a part, nor yet / a copy of the real world / (as we commonly understand / that phrase), / but a world in itself, / independent, complete, autonomous ; / and to possess it fully / you must enter that world, / conform to its laws, / and ignore for the time the beliefs, / aims*

²³³ Gilbert Adair, *The Death of the Author*, London, Minerva, [1992], 1993

*and particular conditions / which belong to you / in the other world of reality.*²³⁴ On le voit, le texte affiche clairement ses visées éthique et didactique en assénant d'entrée de jeu au lecteur, en frontispice en quelque sorte, le code dont il va se servir. C'est encore redire, après Iouri Lotman, que l'œuvre est un "morceau fini de l'infini", un microcosme autonome, non une reproduction et donc pas un mensonge. C'est pourquoi dans ce microcosme-là, "Picasso" est une artiste.

Le peintre et l'image peuvent revêtir une fonction symbolique en même temps que se déroule un trajet social : Rose Tremain dans *Restoration*, articule son roman sur le rôle symbolique d'un portrait qui provoque l'ascension, puis la chute du personnage. Tant que le tableau reste superficiel, il n'a pas de valeur esthétique, il n'est que mensonge et la restauration du personnage dans les faveurs du roi ne peut avoir lieu. La rédemption se produira lorsque l'œuvre sera vraiment d'art, renonçant aux faux-semblants de l'ornementation gratuite, superficielle. Le tableau a ici un rôle de trait d'union entre le roi et sa maîtresse, la femme de Merivel, il sera ensuite le signe de la disgrâce avant l'annonce du retour en grâce. Lorsque Merivel réintègre la cour, le modèle et le tableau sont réunis. D'où la scène symbolique où le portrait de Merivel est effectué sur un tableau ancien, sur lequel le peintre passe la sous-couche préparatoire blanche qui permettra la superposition des deux images, sur le mode du palimpseste. Il s'agit de repartir mais pas tout à fait à zéro. Désormais, Merivel en tant que médecin sait à quoi s'en tenir : "*no signs of fiction and untruth*". Quand la figure est vraie, l'art est authentique et l'ange... anatomique.

5. Suite du modèle maternel, la métapicturalité

5.1. La fonction poétique

Englobée dans le système maternel, l'image va assumer une fonction, non des moindres, celle de suspens de la lecture, d'ouverture à l'imaginaire et au poétique, lorsque le texte s'auto-désigne comme "artistique". La fonction "décorative" de l'image

²³⁴ Jeannette Winterson, *Art and Lies*, London, Vintage, (1994), 1995, Page "d'avertissement".

est un terme particulièrement ambivalent selon P. Hamon qui, après avoir évoqué "les grandes batailles picturales au milieu et à la fin du [XIX^e] siècle", rappelle que dans le discours critique de l'époque, le terme "décoratif" est :

tantôt positif (l'unité "décorative", le motif "décoratif", sont les éléments fonctionnels d'un système global cohérent, délivré de l'anecdote et du récit) tantôt négatif (il est alors synonyme de "joli", ou d'art d'accompagnement d'un objet quotidien utilitaire ou d'un lieu d'habitation) Le passage de la description du statut de "cadre" de "décor" subordonné à des instances textuelles plus importantes à un statut d'unité "décorative" (au premier sens, positif, du terme) serait peut-être la première condition de sa reconnaissance comme procédé textuel spécifique.²³⁵

Qu'entendrons-nous par "fonction décorative" de l'image. Positivement, ce sera lorsque l'image fonctionnera comme trope, comme signal poétique autonome, venant en contrepoint du récit souligner la prédominance de la relation intermédiaire, le dialogue entre les arts. Alors, changeant de régime, le travail sur la langue dans la langue, produira un effet visuel apparemment gratuit, pour lui-même, une jouissance, un luxe. Soit, de *l'ekphrasis* comme principe poétique qui affiche l'être de poésie du texte de fiction. Elle sera célébration du savoir-faire de l'écrivain, qui démontrera la richesse de son lexique, sa virtuosité et sa maîtrise des deux codes, dans un tour de force où *l'ut pictura poesis* réactivera la rivalité entre les arts sœurs, le *paragone* de Leonard de Vinci.

Ce pourra être aussi lorsque l'image, se contentant d'un rôle secondaire dans l'économie du fictif, viendra renforcer le sémantisme du texte. Suscitant l'image d'une manière oblique, sa fonction informative ou proleptique par exemple, n'apparaîtra qu'après coup, forçant à la rétro-lecture. C'est le cas dans "*The Fall of the House of Usher*" : le narrateur décrit les activités artistiques de Roderick Usher, qui servent à occuper le temps. Il passe de la musique à la peinture de la peinture à la musique dans un bel effet de chiasme.

One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not so rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth,

²³⁵ P Hamon, *op. cit.*, 29.

although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible ; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour.²³⁶

Montrant l'interchangeabilité et la convergence des arts, le narrateur citera ensuite le poème improvisé par Roderick Usher pour accompagner ses rhapsodies, poème-écho intitulé bien sûr : *"The Haunted Palace"*. Apparemment "décorative", sertie dans une page dédiée aux occupations artistiques des deux amis, la description picturale, renforçant les connotations lugubres et inquiétantes du passage, ne laissait pas d'être de "mauvais augure". On le sait, cette *ekphrasis* n'est autre que la mise en tableau de la crypte lieu de la future mise au tombeau de *"the lady Madeline"*. Elle permet d'anticiper sur la narration, de produire un suspens, et d'économiser la description ultérieure, tout en suscitant un écho entêtant, au moment de la cérémonie funèbre où l'isotopie du macabre développée au sein de la forteresse hermétique jouera à plein. L'effet peut-être compris comme "décoratif" au sens positif d'unité autonome, sorte de vignette esthétique, de luxe, un "catalyseur" donc, puisque le rôle du tableau n'est pas central dans la nouvelle.

La connotation négative de "décoratif" fait retour avec la notion de "motif décoratif" lorsque l'image, bien qu'elle soit encore une unité isolable, n'a qu'une portée réduite du point de vue textuel. Comme dans l'allusion, la métaphore, la référence rapide, ou encore lorsque le personnage de peintre, du photographe, du graveur, n'occupera pas l'avant-scène mais tiendra un rôle secondaire, réduit au rôle d'accessoire²³⁷ Plus rare, dans la nouvelle qui, du fait des contraintes de la brièveté, verra la fonctionnalité s'articuler sur le code pictural, le "motif décoratif"

²³⁶ *The Complete Edgar Allan Poe Tales*, New York, Avenel Books, (1809) (1849), 1981, 204.

²³⁷ M Torgovnick, *op cit.*, 16-17.

sera plus fréquent dans le roman disposant de plus d'espace, d'une plus grande capacité d'accueil de digressions potentielles.

5.2.Et fin du modèle maternel : l'oeil du texte

Au plus creux du texte, lui tendant un miroir, l'art va jouer à plein son rôle réflexif et narcissique présentant l'autre au même. Dans le dédoublement du dialogue infini, l'image dans le texte prendra pleinement valeur de commentaire sur l'œuvre, sur l'art en général et l'écriture en particulier. Nous abordons ici aux rivages du code réflexif, métapictural, dont on connaît les fonctionnements métatextuels. On sait que le langage est le seul système sémiologique capable de s'auto-commenter. Par le biais de l'Autre de l'image, cependant, le texte va biaiser, prétendra ne pas se retourner sur son propre mode de fonctionnement, mais que c'est l'art soeur qui le fait, créditant ainsi le texte d'un supplément de compétence et d'objectivité, dont, seul acteur il eût été dépourvu. On voit ici la supercherie, puisque "l'autre art" convoqué comme expert, doit en passer par la loi du langage, et se retrouve inféodé au système textuel. Mauvaise foi, mais quelle belle mauvaise foi !

Interrogeons-nous alors sur ce que gagne le texte à utiliser l'image comme reflet, mise à part, la parodie de distance figurée par le miroir tendu à bout de bras ? Un échange ? un dialogue ? une lutte dont il sort vainqueur forcément puisqu'il est toujours celui qui inclut, englobe l'image retenue prisonnière ? On se rappelle que l'Allégorie de la Vérité était représentée par une femme tenant un miroir à bout de bras aussi. La réponse se trouve peut-être dans les modes de fonctionnement de l'auto-réflexivité par le détour de l'hétérogène pictural. Le commentaire de l'art sur l'art fonctionnera essentiellement sur le mode analogique rhétorique, par métaphore ou par métonymie. Héliane Ventura suggère une autre figure, celle de la synesthésie, à propos de "Foxes", une nouvelle de Timothy Findley. Citant l'auteur : "oui, on peut entendre les photographies", H. Ventura conclut "et c'est ainsi que nous voyons, dans cette nouvelle, photographies et masques révéler leur pouvoir de parler, de toucher, de sentir"²³⁸. Cette proposition nous semble pertinente

²³⁸ Héliane Ventura, "Derrière l'image : regard et révélation, sur "Fo-

en ce qui concerne la nouvelle citée où l'inanimé connaît la tentation de l'animé. Quelle en est la validité en tant que concept opératoire permettant d'approcher le fonctionnement du système analogique inter-artistique ? Dans la mesure où la synesthésie procède par "correspondances" entre des sens différents, en l'occurrence la vue et l'oreille, elle semble pouvoir être invoquée. Mais la chose est plus ambiguë, car le texte passe non seulement par l'oreille interne, mais aussi par la vue. Où l'on voit comment l'espace visuel, la surface de la page, constitue le terrain commun, le lieu d'intersection du lisible et du visible. La synesthésie, au sens strict, ne peut s'effectuer que dans la stricte différenciation interne à l'objet littéraire, entre texte lu à haute voix ou intérieurement. On le sait, la lecture fonctionne de manière plus syncrétique effectuant la fusion entre le déroulement linéaire du regard et sa prononciation intérieure, tous deux liés aux constellations de significations, synesthésie interne, alors ? Le texte serait donc "une écriture / lecture parlante", parfois muette, et la peinture, "un texte muet", parfois parlant. Où l'on retrouve l'aphorisme de Simo-nide de Ceos : "la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette".

Identité ou différence, l'image dans le texte présentera des points de comparaison avec le récit sur le mode tautologique ou antithétique, voire oxymoronique. Par son isomorphisme ou ses métamorphoses et distorsions, l'image signalera le mode opératoire régissant le fonctionnement de l'œuvre. Système privilégié de la métaphore de l'écriture, l'élaboration d'un tableau avec ses moments de crise, et d'extase, la description d'une œuvre d'art, susciteront d'abord l'image esthétique, puis déclencheront le code interprétatif en direction non seulement de l'action comme nous l'avons évoqué plus haut, mais aussi pointant vers l'intérieur même du système et d'abord le système lui-même. L'image agira alors sur le mode de l'auto-désignation discrète, dans une valorisation mutuelle des deux systèmes. Ainsi, la description d'une œuvre picturale révélera-t-elle les mécanismes cachés structurellement. C'est le cas par exemple dans "Expo-

xes" de Timothy Findley", Jean-Michel Lacroix et al. éd., *op. cit.*, 146, 147.

sures", la nouvelle où les "collages" de la jeune fille pointent la structure en "collage" de la nouvelle, dans *Ghosts* de John Banville où le léger décentrement du tableau du *Pierrot-cum-Pélerinage à Cythère* révèle la composition décentrée du roman et les glissements fantomatiques. L'image sera utilisée pour faire voir sans dire, par le détour du visuel. L'analogie entre *l'ekphrasis* et un tableau reconnu suscite son image et en même temps introduit une valeur de commentaire critique rangeant la description dans la catégorie de l'esthétique, non du mimétique ou du mathésique, pointant la représentation comme représentation. Nous le savons, le procédé peut être direct avec *l'ekphrasis*, indirect dans le cas de l'hypotypose.

Dans la nouvelle de Steven Millhauser, "*Snowmen*", la métaphore de la création passe par la métamorphose de la matière-neige par de jeunes garçons qui rivalisent d'ingéniosité. La mise en esthétique du texte qui agit de manière discrète, est cependant clairement indiquée dès les premières lignes par l'opération de dévoilement et "la mise au carreau" du paysage, décrit à travers les vitres de la fenêtre de la chambre de l'enfant, rappelant le procédé célèbre mis au point à la Renaissance et dont se servait, en particulier, A. Dürer.

One sunny morning I woke and pushed aside a corner of the blinds. Above the frosted, sun-dazzled bottom of the glass I saw a brilliant blue sky, divided into luminous rectangles by the orderly white strips of wood in my window. Down below the yard had vanished. In its place was a dazzling white sea, whose lifted and immobile waves would surely have toppled if I had not looked at them just then.

Passage extraordinaire, véritable leçon d'esthétique, où l'on voit le "réel" s'effacer et laisser place à la représentation pétrifiée par l'œil de l'enfant-voyeur.

Dans la célèbre scène de préparation du cadavre par Zadok en présence du jeune Francis Cornish (*What's Bred in the Bone*), *La leçon d'anatomie du professeur Tulp* de Rembrandt, n'est pas immédiatement nommée. Le futur peintre profite de l'occasion pour perfectionner sa technique du dessin de nu. Le roman disposant de plus d'espace qu'une nouvelle, va disséminer les indices sur quatre pages, ce sera au lecteur d'assembler

“les morceaux”. La “leçon” est encadrée par la référence à Rembrandt associé à la lumière...

The *light* in Mr Devinney's workroom was like the *light* in Rembrandt, thought Francis ; two mean bulbs, hanging above the narrow slanted table on which Zadok had now placed the bundle which was all that was left of Old McAllister, a mean old sod-buster. [113-114]

This was something he had never reckoned on. He would be able to draw the nude figure, which even Harry Furniss [un professeur de dessin] insisted was the foremost necessity – after seeing what was in front of your eyes – in becoming an artist. (114)

Francis did not feel queer. He had got Old McAllister's right hand-what a hand for knots and lumps! He had got both feet, corns and bunions complete. He was now busy on a full-length, with difficult perspective. That picture that Aunt didn't like him to linger over in *Gems – the Anatomy Lesson*, was it called ? – lived in his memory and came to his aid. (115)

He was proud of his professionalism in roughing Old McAllister's privy parts ; *just six quick lines and a shadow, like Rembrandt* (116 je souligne)

... et à l'ombre, histoire de bien souligner l'effet digne du maître du “clair-obscur”. Rien de moins. Procédant à une fragmentation du signifiant, le texte opère sur le mode mimétique de la dissection. Le tout de la référence au code pictural se trouve ainsi débité entre ses parties, innervant le texte comme le corps est “détaillé”. Le passage y gagne un effet de *chiaroscuro* textuel, oscillant entre les deux significations de la scène décrite. La fonction métapicturale s'embranché sur l'activité hypopicturale : l'hypocône est bien la *Leçon d'anatomie* qui double et reflète la préparation du cadavre, sur le mode du grotesque ancré dans le familier : “ *A bath for a starter* ” said Zadok”. Tout comme le jeune Francis Cornish prend une leçon “d'anatomie” au sens où l'entend “l'Amphithéâtre d'anatomie” de l'école des Beaux Arts, le lecteur subit une leçon d'histoire artistique et littéraire ; la maïeutique du narrateur (le Daimon Maimas) l'accouche du titre complet, et convoque un hypotexte cette fois, *Frankenstein* de Mary Shelley, lorsque le cadavre transporté sans ménagements, côtoie clandestinement le curieux chargement que Zadok s'empresse de faire disparaître. Autre cliché,

"the death-cart" sert aussi au trafic illégal d'alcool au moment où la prohibition régnait au Canada (ce qui évoque bien sûr le cinéma, en particulier *Some Like it Hot*, où l'alcool clandestin voyage dans un fourgon mortuaire). La double référence littéraire et picturale montre la déformation des œuvres canoniques, dans le miroir d'une œuvre ludique préoccupée du dédoublement et du plagiat.

Effets formels, structurels, isomorphisme, ou contrastes, distorsions, la mise en relation des deux codes produit une interaction, des tensions, entre représentant et représenté, pointant un autre espace, hybride, entre les deux. Mise en abyme et / ou image inversée, déformations comme dans un miroir convexe, effets anamorphiques troublants, le pictural sera toujours affecté d'un fort coefficient interprétatif et auto-réflexif. Au lecteur de s'en jouer et d'en tirer les leçons sur le fonctionnement de l'œuvre en situation, de l'art en général. La valeur narcissique de l'analogie inter-sémiotique sera mise en relief lorsque le peintre ou le narrateur franchiront le seuil de la représentation et apparaîtront dans le récit à la manière de Vélasquez dans *Les Ménines*, de van Eyck dans la "sorcière" des *Époux Arnolfini*. John Banville apprécie plus particulièrement ces effets de chatouement du jeu de l'apparaître / disparaître, en particulier dans *Ghosts* ou *Athena* où la transgression opère à tous les niveaux textuels, histoire, récit, texte.

6. Transgression et synthèse : Suite séries, *Pictures at an Exhibition* de D. M. Thomas

Liée à l'hétérogénéité de l'image, sa fonction transgressive est apparue plusieurs fois au cours de nos études. Nous proposerons donc ici un rappel des modalités transgressives de l'image, laissant le lecteur libre de se reporter aux exemples déjà cités et de prolonger la réflexion avec nos "lectures". Intrinsèquement liée à sa nature autre, l'image viole le code du texte lorsqu'elle surgit dans le discours. Simultanément, elle continue de signaler son être-autre du texte. L'image marche toujours "contre" le flux du texte, elle le perturbe et refuse parfois d'être engendrée par lui, voire incluse par lui. Elle fonctionnera alors comme agent de transgression des codes, codes narratifs et

genres littéraires, codes de la bonne marche à suivre textuelle, des “bonnes manières”. Elle aura tout naturellement partie liée avec le genre fantastique, l’indécidabilité qui suspend le sens, et l’étrange du familier, *l’unheimliche*. Elle pourra être hors du texte, “image en l’air” de Descartes, dans le “monde” ou hors du monde, et dans le texte, générer le texte et y être incluse, jouant sur l’oscillation entre-deux. Refusant la clôture du cadre, ou bouclant sur elle-même comme l’anneau de Moebius, vraie et fausse, elle signalera souvent le dédoublement, et sera le lieu du “retour du refoulé”. Ultime transgression, elle s’autodétruira ou subira les assauts du modèle au moment où le texte ne pourra que s’achever : c’est le cas de *The Picture of Dorian Gray*, de “*The Oval Portrait*”, signalant l’indéterminé de la forme qui hésite entre ici et au-delà, monde réel” et idéal, vie et mort, l’animé et l’inanimé comme dans *Chatterton*, et “*The Mezzotint*”.

Nous allons voir pour finir par une synthèse, qu’il n’y a pas de cloisonnement étanche entre les catégories et les fonctions répertoriées dans les chapitres cinq et six. L’exemple emprunté à *Pictures at an Exhibition* de D. M. Thomas²³⁹ nous permettra d’observer la force transgressive de l’image refoulée qui perturbe le texte et de ne pas conclure sans avoir abordé la question de la série et de la suite, montage bien particulier qui mériterait à lui seul un développement à part entière. Le roman intercale des scènes de l’Holocauste situées au camp d’Auschwitz et les répercussions traumatisantes dans la psyché de survivants habitant en Angleterre. La première partie du quatrième chapitre, “*The Lonely One*”, se passe dans une galerie de peinture de Londres où se tient une exposition consacrée à l’œuvre de Edvard Munch. Ce chapitre succède au chapitre intitulé : “*Six Studies in Compassion*”, composé de lettres qui sont la reprise, mot pour mot, de documents allemands cités dans l’ouvrage *Those Were the Days : The Holocaust through the Eyes of the Perpetrators and Bystanders*, d’Ernst Klee, Willi Dressen et Volker Riess, ouvrage paru en allemand en 1988 et cité par l’auteur dans la postface.

²³⁹ D. M. Thomas, *Pictures at an Exhibition*, New York, C. Scribner’s Sons, Macmillan, 1993, 145-188.

"*The Lonely One*", première partie, calque sa forme sur celle de l'histoire, une visite dans une exposition : le récit présente une succession de visionnements de tableaux décrits les uns après les autres, certains mentionnés deux fois, au fur et à mesure du déplacement de Rachel. *La Madonne* (151), *Matin* (153), *Le Cri* (155), *Couple enlacé* (159), *L'Enfant malade* (162), *La Mort dans la chambre de la malade* (164), *La Puberté* (169), *Le Vampire* (169), *La Jeune fille et la mort* (170), *La Madonne* (172), *La Puberté* (175), *Le Soleil* (187-8). Montage des tableaux, en alternance avec les rencontres des personnages, auxquelles s'entremêlent souvenirs, dialogues et un micro-récit mettant en scène un épisode de la vie de Munch. L'image à la fois déclencheur de récit (modèle paternel) et inclusion dans le texte (modèle maternel) est montée "en série". L'interpicturalité et la métapicturalité sont à l'œuvre : les citations sont explicites, il y a commentaire indirect de l'image sur la forme du récit, direct, des personnage sur les tableaux, indiquant leurs réactions, fournissant des renseignements sur la genèse du tableau, reconnaissant par exemple la sœur de Munch, Inger, représentée dans la lithographie de 1898, *La Mort dans la chambre de la malade*. On trouve même un exemple de discussion économique sur le marché de l'art, lorsque l'un des personnages indique la valeur marchande des lithographies : "*You can pay half a million pounds for a good lithoprint of The Madonna*", Myra said. "*The Japanese are collecting Expressionists, and they don't have many Munchs*" (151). Le chapitre comprend un exemple de création à l'œuvre, lorsque dans le micro-récit, Munch peint *L'Enfant malade* :

He attacks the heavily-encrusted canvas with a knife, hacking away flakes ; smears on more paint and rubs it in with his hands, dementedly. "I must bring her back to life. It's still not quite how it was. That's better!" He relaxes, drops his arms, smiles at the models "When it's perfect, she'll live again !" (169)

Le passage superpose aux fonction évoquées ci-dessus une visée pragmatique à valeur didactique et éthique : il s'agit de poser la question de l'esthétique lorsqu'elle coexiste avec l'horreur et la cruauté innommable. Comme le montage en série du chapitre fait alterner images et texte, le roman alterne scènes d'horreur et moments de répit où les bourreaux allemands gou-

tent l'art, la musique, celle de Mahler, en particulier. Relatant la mort d'une jeune juive, Alma, (probablement empoisonnée par une Kapo) une nièce par alliance de Mahler qui dirigeait l'orchestre du camp d'Auschwitz, le narrateur décrira avec une ironie grinçante la "compassion" des allemands :

Some SS man had touchingly placed a lily in her hands.[...] Flowers for a Jewess. She was the shekhinah, mother of all things, the madonna, the virgin of Auschwitz. No medieval troubadour, no Wolfram von Eschenbach, mourned for his Lady more than these death-camps doctors. For a moment, as we stood there, death meant something.

How they love their music, the Germans.²⁴⁰

Les fonctions didactique et pragmatique s'articulent sur les modes inter- et méta-picturaux. La parapicturalité, citation-annonce de l'image dans le paratexte joue aussi un rôle : sur la couverture, en dialogue avec l'intérieur du texte, apparaît *Death and the Maiden*. Les titres des neuf chapitres de *Pictures at an Exhibition* : "Death and the Maiden", "Jealousy", "Six Studies for Compassion", "The Lonely One", "Scream", "Madonna", "The Kiss", "Consolation", sont tous empruntés à l'œuvre de Munch, à l'exception du septième, résumé-critique d'un "thriller" intitulé "Patterns of an Observed Disturbance", qui vient justement perturber le "schéma" tout en fournissant une "mise en abyme" du roman puisque sa ligne narrative est à peu près identique. Bel exemple d'hypopicturalité encore, puisque sans l'utilisation et la transformation de l'œuvre du peintre, le roman n'existerait pas sous cette forme, y comprise la "perturbation" spéculaire. Le genre de peinture choisi par D. M. Thomas est bien isomorphe au sujet : l'expressionnisme de Munch dont les corps décharnés, le trait appuyé, les portraits comme raturés d'êtres déchirés entre l'angoisse de vivre et l'omniprésence de la mort, conviennent au récit de l'Holocauste. Dans *Pictures at an Exhibition*, l'horreur entremêle histoire personnelle, histoire de l'art, et Histoire de l'humanité. Ou plutôt Histoire de l'Inhumain, montage en série de la mort et du désespoir sur fond noir d'angoisse.

²⁴⁰ D. H. Thomas, *op. cit.*, 249.

“L’effet” du tableau, les pouvoirs de l’image contribueront donc à en signaler la fonction esthétique toujours variable selon que la représentation picturale sera dedans, à côté, en dehors, du texte, voire dedans et dehors. L’hybridation de la forme entre-deux, entrevue, produira un iconotexte, à l’intersection de deux esthétiques. Elle effectuera l’effet “visuel”, sinon le visible. Intermédium, opération de transcodage, ou d’intercodage, l’iconotexte nous en dira long sur les fonctionnements des deux codes intersémiotiques à leur limite, parfois à leur point de rupture. C’est dans l’étude précise des textes que nous pourrons mettre en application les synthèses présentées ci-dessus et voir si les outils mis en place sont opératoires, s’ils sont de quelque utilité pour approcher les textes par le biais de la lisière tissée du fil rouge du langage et du fil bleu de l’image.

Chapitre 7

Parcours-lectures

Huit propositions pour huit études

Le lecteur trouvera ci-après huit études de textes, empruntés à des nouvelles ou à des romans, sous forme de micro-lectures et de macro-analyses qui devraient offrir un éventail assez large des modes de manifestation de l'iconotexte, de ses procédures d'énonciation. Il s'agira de voir comment le descriptif s'articule sur le narratif dans la spécificité de l'œuvre d'art. Placés sous le signe de la variété, variété des époques, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles, des pays et des continents, Grande Bretagne, Irlande, États-Unis, Australie, variété des genres littéraires et picturaux, ainsi que des media, gravure, peinture, portrait, tableau historique (marine), paysage idyllique, blason, scènes galantes, Vanité, anamorphose, *all-over*, et des peintres convoqués, Watteau, Sully, Géricault, Blakelock, Russell Drysdale, ainsi que des mythes, Méduse, Narcisse, Orphée, Pygmalion, les textes choisis, bien sûr, en fonction de la diversité de leur scénographie picturale, seront regroupés selon les modèles proposés dans les chapitres précédents. Le modèle paternel donnera forme à l'image-récit, on le verra avec : *"The Mezzotint"*, *"The Drover's Wife"*, et *The Death of the Author*, le modèle flottant, "entre-deux", permettra de rendre compte de *"The Oval Portrait"* et *A History of the World in Ten and a Half Chapters*. Enfin le modèle d'inclusion, le modèle maternel sera illustré par *A Sentimental Journey Through France and Italy*, *Moon Palace*, et *Ghosts*. Il va de soit que si cette classification permet de mettre en relief l'une des composantes majeures du fonctionnement des textes choisis, elle n'est pas exclusive des autres modalités. Il ne s'agissait pas ici de faire un travail encyclopédique, un ré-

pertoire des grands textes-images, mais plus simplement de sélectionner des iconotextes en fonction des problèmes qu'ils soulevaient et du plaisir qu'ils offraient à la lecture, nous captivant et toujours de manière différente. Qui dit iconotexte dit mixité des systèmes de médiation. Les études proposées ci-après seront donc des explications d'iconotextes tentant de rendre compte d'une manière plus complète, ou du moins différente, de la spécificité de textes dans lesquels l'image est partie prenante, intégrée au mode de fonctionnement. Soit, essayer de se forger un outil heuristique opératoire dans la pratique et la lecture de ces curieux textes-images, en proposant des analyses...iconotextuelles.

I. Le modèle paternel : l'impulsion et la forme

I.1 “*The Mezzotint*” de Montague Rhodes James : La manière noire ou l’interposition (in(ter)vention) de la forme²⁴¹

Une forme qui laisse sa trace sur une gravure topographique ancienne et voilà le fond qui s’anime, une histoire qui se constitue. Celle d’une gravure exécutée “à la manière noire”, assez banale au premier abord, et dont le prix demandé par Mr. J. W. Britnell, le négociant, semble exorbitant au directeur du musée à qui elle est proposée. Cependant, l’œuvre se métamorphose ; la figure devient autonome et Williams se trouve emporté dans une quête de l’origine de l’image et du lieu qu’elle représente. Le texte se plie aux dispositifs visuels mis en place par le narrateur déléguant ses pouvoirs aux personnages. On assiste à une série de visionnements de la gravure dont les métamorphoses s’inscrivent sur l’axe du temps et constituent la syntaxe d’un récit. La nouvelle culmine avec la révélation d’une histoire archaïque puis, tout rentre dans l’ordre. Pas tout à fait cependant si l’on en croit l’impression laissée au lecteur. Avatar canonique du genre fantastique, certes, “*The Mezzotint*”, nous pousse cependant à nous interroger sur ce qui en fait l’originalité : l’utilisation de l’image. Que nous apporte celle-ci dans l’économie du récit ? Quelle en est la fonction ? Quels en sont les pouvoirs ²⁴² ? C’est ce que nous allons essayer de voir en

²⁴¹ Étude parue sous une forme légèrement différente dans *Journal of the Short Story in English, Les cahiers de la nouvelle*, N°23, Autumn 1994, Presses de l’université d’Angers.

²⁴² Louis Marin, *Des Pouvoirs de l’image*, Paris, Seuil 1993.

observant comment l'image et sa description génèrent le texte et sa rhétorique, convoquant nécessairement le fantastique et l'interprétation qui en découle, pour finir par nous concentrer sur l'introduction de l'esthétique du voir dans le dire et la forme supplémentaire qui dialectiquement en effectue la synthèse et pré-figure l'avenir, annonçant l'arrivée d'un nouveau média révolutionnaire.

Supplément au programme

Cette nouvelle dans laquelle un corps étranger fait irruption sur un fond figé dans la sécheresse du papier articule le manque et l'excès. Véritable supplément au programme, la silhouette qui lentement émerge manifeste l'irruption de l'invisible dans le visible, la présence de l'absence. L'hyperbole nous alerte dès les premiers paragraphes : "*he was glad to be obliged at the moment to confine his attention to enlarging the already unsurpassed collection of English topographical drawings and engravings possessed by his museum*" (403). À quoi bon alors ajouter un nouvel élément à une collection inégalée définie plus loin comme : "*an enormous accumulation of topographical pictures*", puisque ce que recherche Williams pour son musée, c'est "[T]o fill up gaps in the rank and file of his collection [rather] than to supply him with rarities" (404) ? Son programme est donc de remplir les blancs, de suppléer au manque. Et d'abord, le nom du lieu représenté dans la gravure puisque, au dos du tableau, ne figurent que des indications incomplètes

He turned it over with a good deal of contempt ; upon the back was a paper label, the left-hand of which had been torn off. All that remained were the ends of two lines of writing : the first had the letters -ngley Hall ; the second -ssex. (405)

Et pourtant des indices proleptiques sont déjà distribués dans ce passage (voir mon soulignage). Le nom incomplet fait de la gravure une chose sans valeur marchande pour Williams. La disjonction signifiant / signifié dit l'incomplétude du signe qui ne peut trouver de référent dans le monde "réel". En même temps il signifie la chose à acquérir, le début des mots, la connaissance qui doit se constituer pour donner son sens à ce qui est désigné par "*something*", "*the thing*". Les toponymes sèment

le doute et introduisent l'ambiguïté ; tantôt ils coïncident avec le monde connu : Cambridge, London, Brighton, England, Wales ; tantôt ils se réfèrent à un monde fictif sous lequel "le réel" fait retour : "*The Shelburnian Library*"²⁴³, "*The Ashleian Museum*"²⁴⁴. Le croisement se poursuit lorsque l'on sait que M. R. James a été directeur du Fitzwilliam Museum de Cambridge (1893-1908) et que dans la nouvelle ce rôle revient à Dennistoun tandis que le conservateur de l'Ashleian Museum de "l'autre université" s'appelle Williams.

Les formes du dédoublement envahissent la nouvelle : le même se double de l'autre comme la narration qui consiste en une série de répétitions et de variations. L'instabilité de la forme gravée gagne la forme du récit de ses métamorphoses : l'image contamine l'espace textuel. Le titre en témoigne : elle est bien le personnage principal. Les autres reculent dans le fond, réduits à l'état de voyeurs, à des voix, tandis qu'elle s'anime. L'excès d'effet de dédoublement et de recul infini saisit le lecteur dès les premières phrases du récit. Il se trouve happé dans un processus infernal de démultiplication des récits, des narrateurs, des effets de cadre et d'enchâssements logiques dans une nouvelle préoccupée d'une gravure au cadre noir. Un narrateur homodiégétique ouvre le texte s'adresse à un narrataire "*you*", affectant toutes les marques du conteur qui lui permettront d'osciller constamment entre le niveau du récit et celui de l'énonciation²⁴⁵. L'ironie et l'humour viennent heureusement soulager la tension d'un récit tendu vers l'étrange.

Some time ago I believe I had the pleasure of telling you the story of an adventure which happened to a friend of mine by the name of Dennistoun, during his pursuit of objects for the museum at Cambridge (403)

²⁴³ Condensation du Sheldonian theatre et de la Bodleian Library, mot-valise, "portmanteau word" à la Lewis Carroll, cet autre oxfordien.

²⁴⁴ On aura reconnu the Ashmolean Museum d'Oxford

²⁴⁵ James a d'ailleurs précisé que cette nouvelle, ainsi que quatre autres, avait été racontée à Noël à des amis.

Voilà donc alertement contée une première histoire programmatique survenue à Dennistoun, histoire qui ouvre la première nouvelle du même recueil *Tales of an Antiquarian*²⁴⁶, intitulée : “*Canon Alberic’s Scrap book*”, et qui présente bien des analogies avec “*The Mezzotint*.”²⁴⁷ La fonction de ce récit d’appel est bien de résumer une autre nouvelle exemplaire, (“canonique”), en même temps que d’annoncer celle qui suit. Fusionnant les niveaux temporels il suscite le suspense. Transition avec le reste du recueil, le récit du paragraphe de seuil introduit aussi la structure en série. La mésaventure de Dennistoun, conservateur du musée de Cambridge, aurait effrayé Williams, son homologue, qui va connaître un sort identique. Reproduction involontaire, voilà donc l’histoire de quelqu’un qui raconte une histoire qui ressemble à une autre histoire racontée ailleurs dans le même recueil. À l’intérieur de ces récits multiples s’intercale une série de micro-récits produits par des narrateurs-témoins qui signent leurs rapports, miniaturisation du processus à l’œuvre dans l’écriture d’une nouvelle, elle-même forme miniature du roman. La fiction doit être signée, son parentage reconnu. À la fin, même effet de vertige : “*The facts were communicated by Williams to Dennistoun, and by him to a mixed company, of which I was one*” (412). La symétrie des relais de narrateurs est exemplaire :

Histoire de Dennistoun : Dennistoun, I, “*You*”

Histoire de Williams : Williams, Dennistoun, I, “*You*”

Schéma identique, la variante introduite est Williams dans l’expansion que constitue la nouvelle proprement dite. Les différents paliers de narrateurs du début vont jusqu’au plus creux du récit, là où a lieu la révélation, puis s’effectue la remontée vertigineuse symétrique de la descente du début.

Les enchâssements de récits introduisent le flou consécutif à une distorsion possible des faits. Les rajouts, les suppléments de récits, constituent le dispositif narratif mimétique de ce qui

²⁴⁶ M. R. James, *Collected Ghost Stories*, London, Edward Arnold & Co., (1931), 1949.

²⁴⁷ En particulier le thème de l’image diaboliquement animée.

se passe dans la gravure qui s'augmente d'un détail à chaque nouvelle contemplation. Comme si tout nouveau témoin rajoutait du sens que le précédent n'avait pas décelé : la gravure fonctionne avant tout comme déclencheur de fiction qui s'emballe. Aux emboîtements narratifs s'ajoutent une autre série de cadres, celle des dix épisodes contenant les douze descriptions de la gravure. Suivent une série d'expansions et de variations s'achevant par une brusque réduction et l'arrêt du processus, mimant en cela l'avènement, la croissance et la déchéance de la vie humaine. D'un simple numéro, 978, on passe à une opération de dénotation avant la lettre, puis à une courte description péjorative retardée par des précautions oratoires sous forme de prétérition. La signature incomplète, "A.W.F. sculpsit" pose dans la marge étroite la question de l'origine. À partir de la quatrième description, l'essentiel du dispositif visuel et narratif, est en place : un personnage décrit la gravure, description doublée par Williams et assertée par le narrateur. D'abord oraux, les rapports feront ensuite l'objet de témoignages écrits. L'un des amis ira jusqu'à photographier les étapes de la gravure, passant de la manière noire à la chambre noire. Nous voilà bien dans le domaine de l'*ekphrasis*, description de tableaux imaginaires, qui s'ouvre depuis l'Antiquité par le "Voyez", *vide*^{248 249}. Du dénoté on passe au connoté et aux jugements esthétiques. L'évaluation dépréciative au départ devient de plus en plus hyperbolique. Recourant à l'hypotypose, la description s'élabore : la valeur esthétique s'accroît en même temps que le "rendu" de la lumière et de la figure. À chaque nouvelle description le gain du beau vient comme supplément du vrai et du bien. La médiation de(s) l'autres (Britnell, Binks, Garwood, Nisbet, Filcher, Green) s'avère nécessaire comme si le discours devait attirer l'attention de Williams sur la gravure. Bel exemple de "désir mimétique" à l'œuvre, pour parler comme René Girard : l'objet à désirer passe par la médiation du langage de l'autre qui désigne à l'un l'objet du désir. Dès lors, le lecteur "accroché", attend la description, la progression qu'il pressent dramatique.

²⁴⁸ Louis Marin, *op. cit.*, 86-87.

²⁴⁹ Louis Marin, *op. cit.*, 90-91 sur les fonctions de l'*ekphrasis*.

La maison est décrite, puis une tache, “*a blot*” – “marque” mais aussi “effacement” – apparaît sur le bord inférieur extrême, devient une silhouette, puis un personnage “*grotesque*” qui se déplace à quatre pattes sur la pelouse. On monte d’un cran dans le suspense lorsque la découverte de la fenêtre ouverte débride l’imaginaire tragique de Nisbet. Au “*he must have got in*” de Williams, il surenchérit :

“But you know it looks very much as if we were assisting at the working out of a tragedy somewhere. The question is has it happened already, or is it going to come off? You must find out what the place is. Yes,” he said, looking at the picture again, “I expect you’re right : he has got in and if I don’t mistake there’ll be the devil to pay in one of the rooms upstairs.” (409)

Enfin, la silhouette réapparaît, effrayant le valet de chambre pour s’enfuir vers l’avant du cadre emportant dans ses bras un enfant. Dans l’état final de la gravure, la forme a totalement disparu.

On aura compris que ces regards démultipliés, ces alibis (signifiant *l’ailleurs*), ne sont là que pour authentifier le récit et assurer que les changements ont bien lieu dans l’objet et non dans le sujet. Car, ce que voient les sens est nié par la raison. Gagné un temps par le vertige, Williams élabore un plan logique visible dans le lexique, afin d’éviter les pièges de la folie. Posons cependant que les personnages convoqués et sommés de rendre compte ne sont que les avatars du même, une extériorisation du moi de Williams au nom pluriel. Les dialogues au cours desquels il discute le rapport de ses amis peuvent se lire comme des monologues ; ne proviennent-ils pas d’ailleurs d’un dédoublement de la voix du narrateur ? La délégation de la vision et les relais narratifs, mettent en scène l’autre comme même et inversement quand trois personnages fusionnent en une trinité : “*the three decided*”. Le je de la vision tente en vain de se différencier du il du dialogue. Entre les deux, se coule “L’altérité (ni le surnaturel ni le mal) ce qui est derrière ou entre les formes séparatrices et les cadres.”²⁵⁰ Ce qui se glisse donc à l’insu du sujet et provoque l’effet fantastique.

²⁵⁰ Rosemary Jackson, *Fantasy, the Literature of Subversion*, London,

Le double entendre du fantastique

On constate vite que le narratif et le descriptif juxtaposent l'antithèse animé / inanimé. L'oxymore, figure caractéristique du fantastique, dévoile le genre et renforce les effets de supplément de sens. Plusieurs indices distribués dès le départ créent un horizon d'attente : comme dans les histoires classiques du genre, et comme dans les rêves, les métamorphoses de la gravure ont lieu la nuit. Williams présentant l'œuvre à Binks ne dit-il pas :

but for some *unearthly reason* [Britnell] wants two guineas for it I can't conceive why. It's a *wretched engraving*, and there aren't even any figures to give it life. (405, je souligne)

Ironie du sort, et du narrateur qui se joue du *double entendre*, il va bien s'agir d'une aventure "surnaturelle", de l'histoire d'un "pauvre hère" qui dérive métonymiquement son identité de la gravure qualifiée de "*wretched*". De plus, dans le code esthétique de Williams la présence de figures dans un tableau en fait le prix : son souhait va être réalisé. La nouvelle prend la forme canonique de "*wish-come-true story*". Williams signe un pacte avec le diable lorsqu'il définit le manque et l'espace de son désir : il va en avoir pour son argent. Pas étonnant alors que Nisbet s'exclame au moment où l'action dissimulée aux regards des voyeurs culmine dans leur imaginaire : "*and if I don't mistake there'll be the devil to pay in one of the rooms upstairs*". Or, plus tard, la forme mystérieuse identifiée comme le spectre de Gawdy, le braconnier, est qualifiée de "*poor devil*". Si l'on en croit donc la logique du texte, le "pauvre diable" vient réclamer son dû dans l'une des pièces du haut. La nouvelle pourrait encore s'appeler la rétribution du diable, ou la redevance du fantôme.

Suscité par les vides de la gravure et afin qu'elle en vaille le coup / coût, l'imaginaire de Williams va faire de l'œuvre un objet rare, une représentation fantasmatique de la vie. D'ailleurs la forme – informe d'abord – "*a blot*", se détache de l'extrême bord de la gravure juste devant le spectateur. C'est que

nous sommes en présence de l'un des poncifs²⁵¹ du genre : la présence du double suggérée par les dispositifs narratifs et descriptifs, le revenant, "le sujet non-refoulé [qui] traduit des formes inattendues de la subjectivité"²⁵². Les ingrédients du fantastique sont en place, le non-dit et l'invisible, la présence de l'absence, la compulsion de répétition et la différence, la démultiplication des personnages, la forme grotesque, tout concourt à suggérer "The uncanny". L'inanimé devient de l'animé lorsque la gravure personnifiée acquiert même une conduite : "the behaviour of the picture", que la chose se métamorphose, ("a blo", "the figure", "he", "the creature", "the appearance"), devenant animal, être humain, squelette puis de nouveau absence, ne cessant jamais d'être objet de discours.²⁵³

Mais, alors que l'objet devient sujet sous l'œil des spectateurs pétrifiés, s'effectue le renversement des valeurs et de la hiérarchie. "The Mezzotint" confirme la thèse de Rosemary Jackson selon laquelle le fantastique serait une littérature de la subversion²⁵⁴. Or, c'est bien d'inversion des valeurs, de subversion et de transgression dont il est question, lorsque les structures temporelles et spatiales s'effondrent. Dans la déchirure du voir les voyeurs ont accès à un autre temps, à un autre lieu. L'hésitation et l'indécidabilité, autres critères du genre²⁵⁵, sont figurées par Williams, lui dont la perception conditionne la vision et l'accès à la connaissance du lecteur. La structure temporelle du récit fondateur nous renseigne. Elle aussi porte les marques de l'inversion.

²⁵¹ On sait qu'un poncif en peinture désigne le contour tracé grâce à une terre déposée sur le pourtour d'un patron à même le mur pour guider la main du fresquiste, ce qui correspond à l'une des définitions de la forme comme contour, enveloppe.

²⁵² R. Jackson, *op. cit.*, p.90

²⁵³ Rosemary Jackson, *op. cit.*, évoque "Une littérature de l'absence", "la stase dynamique du double" (91).

²⁵⁴ R. Jackson, *op. cit.*

²⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

L'ordre du texte croise l'ordre chronologique. La structure chiasmique inverse les relations de cause à effet comme dans un miroir. Car des deux micro-récits explicatifs :

1/ l'histoire de la maison et de son héritier,

2/ l'histoire du braconnier déshérité poursuivi et pendu,

en fait, c'est le second, le récit de la vengeance, qui est premier dans le temps de l'histoire et à l'origine de la chute du premier dans le texte. Cette inversion causale n'est que l'indice d'une autre inversion, celle d'un coup de théâtre contestataire de l'ordre social : Arthur Francis, la victime à qui Gawdy vole sa descendance, devient dans le second micro-récit, le persécuteur et Gawdy la victime. Car enfin, on l'aura compris : toute cette histoire est une histoire de voleur volé. La propriété aurait appartenu aux ancêtres du braconnier qui, chassant sur les terres du Squire, considérait qu'elles étaient siennes. On remonte vers les origines lorsque les tombes des ancêtres sont convoquées à la barre des témoins. Fouilles archéologiques, voilà le refoulé confirmé dans son retour, "*Unheimliche*" (*unhomely*), cette "inquiétante étrangeté" figurait en guise d'avertissement dès le second paragraphe : "*Yet even as it turned out, even a departure so homely and familiar as this may have its dark corners, and to one of these Mr. Williams was unexpectedly introduced.*" (403, je souligne). Le nom de Gawdy à ce titre est exemplaire : il suggère à la fois le haut et le bas, le dieu de *Gawd* et le leurre, l'artifice, l'illusion de *gawdy* : "*vulgarly excessive and conspicuous ornamentation*".

Le processus de subversion n'épargne pas le texte puisque, ainsi que nous l'avons vu, le narrateur transgresse les niveaux narratifs, en de nombreuses métalepses, véritables suppléments au récit. Les remontées vers la source de l'énonciation sécurisent le lecteur lorsque le pouvoir de cette histoire risque de l'inquiéter, car, en faisant d'un paria un héros, le narrateur bouleverse l'ordre social et la généalogie. Il ira plus loin lorsque au cours de la révélation épiphannique, il transgressera les tabous majeurs.

L'autre nom de la mort

Car l'on est en droit de se demander quels sens donner à cette nouvelle ? Qu'est-ce qui se joue sur "l'autre scène". Que voient Williams et ses avatars confrontés au retour du refoulé défini ailleurs comme "*the demonic projection of an unconscious part of the self*" ? La pulsion scopique appelle à combler le vide entre deuil / désir et l'on constate que cette histoire de famille est bien une histoire de parricide et d'infanticide. Le vol du nom, de l'héritage et de la descendance dit la spoliation et le désir de revanche. Pour se perpétrer, pour acquérir l'immortalité, il faut se reproduire, continuer la lignée. Or on assiste à une coupure, à une interruption. Ce qui se dévoile en se voilant, "l'apparition" visible dont le visage reste invisible, recouvre le jeu du *fort-da*. En outre, ce qui semble se jouer sous le spectacle de l'effacement du nom, la réalisation d'une absence radicale en train de se faire, c'est la résonance du processus qui concerne Williams ses doubles, y compris le lecteur : le spectacle est celui du retour inexorable de la mort, l'annonce du rapt scandaleux de l'innocence et de la vie. La description de la silhouette furtive coïncide bien avec la figuration de la mort sculptée au fronton des cathédrales : *figura* emblème, d'après H. Cixous, *memento mori*²⁵⁶. Car, si la mort n'a pas de mort dans la vie, sa matérialisation est bien "un revenant" : "Insurrection résurrection des morts", le supplément au programme inscrit dans la nouvelle nous fait signe à en croire Louis Marin citant Jacques Derrida :

Le supplément n'a pas seulement le pouvoir de *procurer* une présence absente à travers son image : nous la procurant par procuration de signe, il la tient à distance et la maîtrise. Car cette présence est à la fois désirée et redoutée [...]. Ainsi le supplément est dangereux en ce qu'il nous menace de mort. La jouissance [...], celle qui nous accorderait à la présence pure elle-même, si quelque chose de tel était possible, ne serait qu'un autre nom de la mort.²⁵⁷

²⁵⁶ Ici, une croix blanche sur le dos, un squelette puis le vide de l'espace.(voir le symbolisme de la croix, rançon présence / absence du crucifié, passion souffrance et résurrection, rachat par le démon : justice).

²⁵⁷ Louis Marin : "Sur le paradoxe déconstructeur du supplément-

C'est à la mort en marche que l'on assiste, à une mise en scène macabre : le mort saisit le vif, les voyeurs la prennent sur le fait. Impuissants, alertés par l'indice de la fenêtre ouverte, ils ne peuvent qu'imaginer ce qui se passe dans les pièces du haut : *"it looks very much as if we were assisting at the working out of a tragedy somewhere. The question is, Has it happened already, or is it going to come off?"* (409). Entre passé et futur, ils se trouvent dans l'indécision du présent de l'origine dont ils sont exclus. La frustration du spectateur privé de vision déclenche son imaginaire qui se met en quête du lieu, celui de l'histoire liée à ce qui s'est passé avant l'exécution de la gravure. Seule la maison est représentée en fond de scène sur ce théâtre vide, plein de la présence-absence de l'Innommable, l'indicible. On songe aux Mystères qui se jouaient sur les parvis des cathédrales.

La théâtralité convoquée par le mot *"tragedy"* et le dispositif scénique nous amènent à nous poser la question : quel est cet autre drame qui se joue sous l'œil effaré des spectateurs ? Si l'on en croit Hélène Cixous, le fantastique manifesterait un déplacement de l'angoisse sexuelle dans le champ de la mort. Or, la tâche que se fixe Williams est bien celle de trouver le début du mot *-ssex*.²⁵⁸ Scène primitive alors ? Cette *"tragedy"* ne serait-elle pas celle du drame oedipien une nouvelle fois convoqué dans une histoire de famille ? Les deux lignées rivales celle de Gawdy, l'ancienne, et celle de Francis, la nouvelle, se disputent le même bien. Arthur Francis tue "son père" symbolique, croyant ainsi soustraire son domaine à toute contestation pos-

suppléant, cf. les analyses séminales de J Derrida dans de *La Grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, 2^e partie, chap. II, 203-234.", cité dans *Des Pouvoirs de l'image*, Paris : Seuil, 1993, 129.

²⁵⁸ L'absence de femmes est troublante dans cette histoire, et pourtant l'un des termes à compléter est bien *-ssex* avec excès de l's. La seule présence féminine est celle de la fillette de Robert Filcher, au nom signifiant deux fois le voleur. Si la gravure sert de miroir des fantasmes des spectateurs, alors le valet se projetterait en voleur d'enfant, extériorisant ainsi ses pulsions de mort, son désir d'infanticide refoulé ? On sait que Williams le surprend en plein acte de transgression lui aussi, puisqu'il s'assoit sur la chaise de son maître, rompant ainsi avec l'étiquette qu'il contribue à fixer par ailleurs.

sible. Et l'on sait à quel point la propriété est liée au patriarcat et à la possession des femmes. S'emparer du patrimoine, c'est opérer une castration du père qui revient se venger et entre par effraction dans la maison. Le braconnier dont la transgression est un métier, chasse sur les terres de Francis, et pénètre dans la pièce interdite. Il assure sa victoire définitive, châtiant le fils en le privant de sa descendance : il le coupe de sa ligne légitime. Comme dans la Bible, les crimes des parents retombent sur les enfants. Dans cette hypothèse, Gawdy figurerait l'origine et la fin, le pré-humain et le post-humain, comme Dracula. Une trace, un souvenir. Une histoire en plus (celle d'un adultère ?). On ne peut que souligner la cohérence du projet. Voir ne pas voir, la castration d'Oedipe aveugle et le pouvoir médusant (castrateur) de l'image. La Forme de l'antithèse resurgit : "*Vide*" vois en latin, dit le vide et le désir, le "*double bind*" du voir. Car voir c'est perdre²⁵⁹. C'est bien un "tombeau" que cette gravure, au sens poétique du terme. C'est là et c'est perdu.

Mais le sérieux du propos est heureusement soulagé par l'humour, car le texte pointe tous les personnages comme des voleurs à commencer par le directeur du musée qui pille l'héritage d'un pays pour le déposer dans une nécropole culturelle. Williams, double de Dennistoun, double de M. R. James lui même conservateur de musée, "doublé" par le narrateur voleur de paroles qui veut voler à la vie son reflet et s'est approprié les deux histoires, est servi par Robert Filcher, le valet-voleur, au nom redondant. Sans parler de Arthur Francis et de Gawdy, voleur de profession. Ceci nous indique aussi que le texte a à voir avec la mémoire, puisque Williams gère une morgue du temps passé, collectionne les objets comme on accumule les souvenirs. Objets de mémoire des objets. Averti par l'histoire de Dennistoun des dangers de fouiller l'histoire, l'inconscient, les recoins obscurs, Williams voit surgir le refoulé. Le récit comme la mémoire, médium du vécu, pour parler comme Walter Benjamin, réinvestit les œuvres et fait revivre les objets trépassés. "L'archéologie de la mémoire" n'est elle pas une opération de

²⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 77.

collection, subtile allusion à d'autres collections de victimes, celles de Dracula et des vampires ou de Don Juan? La chasse au trésor se lit de maintes manières, tout comme le goût du catalogue.

Pouvoirs de l'image

Finalement, Gawdy, qui braconne dans la gravure, ravit la vedette à Arthur Francis, l'artiste, et dénature son œuvre. Le personnage expulsé du décor de l'histoire mais suscité par sa représentation se venge du créateur. L'image fait retour deux fois. Car les spectateurs se concentrent sur la figure animée au détriment du topos. Leur intérêt constitue le supplément aux significations improvisant le sens qui s'est perdu, jusqu'au moment où la connaissance de l'histoire originelle fige de nouveau la gravure dans sa forme initiale. La forme qui se libère et devient autonome, réalise le signe constitué par l'alliance du signifiant "Gawdy" et de son signifié : l'excédent, l'ornement, la trace. Cette forme excédentaire se constitue en parergon²⁶⁰ car elle détourne l'attention du sujet vers le récit de son déplacement, depuis l'entre-deux du "passe-partout" (cadre et aussi clé universelle utile aux voleurs).

Que nous apporte en plus l'image et cette forme qui s'interpose? Cadres dans le cadre, les dispositifs narratifs et visuels démultipliés pointent ce qu'est une gravure : "une reproduction" – souvent d'un tableau d'ailleurs –, un procédé mécanique qui apparaît en même temps que naît l'imprimerie. Re-production de l'image, re-production de la lettre. La représentation de la forme, "retour du refoulé dans la sphère du visuel, de l'esthétique"²⁶¹, part du cadre, regardé par le voyeur. Opérant elle aussi une transgression, celle des limites entre représenté et représentant, la forme passe tour à tour de "the frame", frontière entre l'œuvre et le réel, à "the narrow margin", "the edge in front", "on the extreme edge of the engraving", pour

²⁶⁰ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978.

²⁶¹ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, 181.

sortir du champ une fois son œuvre faite. Problème de limites donc, de normes et d'éducation de l'œil : "l'œuvre est une limite et l'image dans l'œuvre est le signe de cette limite, son signal, qui loin d'interdire sa transgression ne serait signe, signal ou indice que d'inviter à son franchissement."²⁶²

Les agissements de la figure balisent les progrès de la forme qui entre dans le champ de la conscience provoquant le réveil, fusion de l'éveil et du rêve si l'on suit G. Didi-Huberman. Sa parenté avec le rêve, en fait une trace mnésique, un symptôme de l'anamnèse, de l'affect, un exemple de mnémopicturalité. Or le rêve et l'image ont en commun avec la fiction leurs processus d'activation : condensation, déplacement, analogie. La trace imaginaire, figurée par la forme entrevue change la perception du tableau, trouble l'eau de la mémoire, fait écran entre le tableau et le regard, rajoute une histoire. C'est l'image, l'hypocône, qui engendre et organise le récit sans qu'une image soit visible dans le texte. Le rapport entre les regards et l'objet dévoile l'hystérie de l'image qui appelle le regard. "*we are meant to see the whole thing*" dit Williams, rappelant en cela la phrase de Barthes : "l'histoire est hystérique, elle ne se constitue que si on la regarde et pour la regarder il faut en être exclu". Ceci est confirmé par l'exhibition théâtrale de la mise en scène, déjà notée plus haut, les dialogues et leurs didascalies, le champ lexical afférent : ("*added Williams in an aside*", "*a tragedy*", et la phrase : "*we may give them a respite*", qui souligne l'entracte du récit). L'image hystérique "fait de l'effet" aux spectateurs, les séduit, et "passe la rampe".

Le pouvoir de l'image, "réserve de force"²⁶³, se mesure alors à ses effets sur les spectateurs : de l'objet, miroir des visages, on passe aux visages, miroirs de l'objet. De l'indifférence première à la dépréciation, elle éveille ensuite un intérêt, médiocre d'abord, puis la stupeur "*What he saw made him nearly drop the candle*", un état de crise, "*a fit*", l'incrédulité, la peur, le doute, "*distraught*", l'excitation fébrile, puis la surprise et l'horreur sans mélange "*undisguised*" et le choc final. L'emploi de l'hyper-

²⁶² Louis Marin, *op. cit.*, 20.

²⁶³ Louis Marin, *op. cit.*, 13

bole marque l'intensité de l'émotion qui stimule l'imaginaire. L'effet esthétique passant par la vision déclenche la volonté de savoir. L'image est un gisement de sens, la forme engendre une croyance devant l'objet, rappel du "*willing suspension of disbelief*" de Coleridge, puis le voyeur entre dans le sujet, le simulacre rejoue une présence qui fait retour sur ce qui nous regarde. Le sujet n'en sort pas indemne, il est changé par ce qu'il a vu, était déjà là. Ou de l'épiphanie comme symptôme. Pouvoir médusants de l'image en retour sur le bouclier de Persée. Confusion de la représentation et du modèle.

L'utilisation de l'image comme vecteur du regard et déclencheur de récit met en relief aussi l'auto-réflexivité du verbe. Le langage, seul médium capable de créer sa forme et de se retourner sur lui-même pour la juger et l'évoquer, comme le rappelle R. Barthes, opère ce va-et-vient entre création et critique artistique. Dire l'image est une opération tautologique, un re-bouclage du langage sur l'objet. Ironiquement, ce voleur qui ravit la vedette à son créateur pourrait figurer le critique s'appropriant l'œuvre lorsqu'il l'intègre dans son discours métapictural. Le retour sur soi déclenche l'imaginaire et voit la naissance de l'écriture. Le processus auquel nous sommes conviés est bien entendu celui d'une histoire en train de se faire qui émerge en même temps qu'un nouvel objet composite. La forme qui vole l'enfant pourra se reproduire, de nouveau advenir sous le regard qui l'a engendrée. Processus de création donc, sur le modèle paternel, quasi simulacre qui simule l'inspiration : l'image déclenche l'écrit qui le lui rend bien. Du visible au lisible, le texte prend valeur de témoignage vécu. L'image symptôme de la mémoire, la mémoire de la gravure, devient le lieu de l'origine entre passé et futur. Processus et discours, la création est vue comme connaissance et la connaissance comme création. La référence à *Tess of the D'Uberilles* renvoie un dernier effet de miroir. Tess conte en effet un problème de nom, de dépossession, elle finit comme le pauvre Gawdy, pendue. Le -ssex à compléter ne serait donc pas seulement Essex, mais aussi le Wessex de Thomas Hardy.

Pour Maurice Blanchot : "la quête de la littérature c'est la quête de ce qui l'a précédée", le pré-conceptuel, d'avant la naissance du mot, l'imaginaire, d'avant la conceptualisation. Ici,

l'histoire qui a précédé la conception de la gravure, celle qui est en creux, est celle du fantasme des origines de la création, de l'enfance de l'art. Trouver l'origine, c'est remonter aux sources de l'inspiration grâce à l'imaginaire. Or, la gravure a été exécutée après la mort du fils. Dans le texte, elle vient d'abord puis elle représente la scène qui a précédé sa création. On retrouve l'inversion du temps chronologique, évoquée plus haut, confusion des sens qui rejoint la définition de l'origine par Walter Benjamin : "un tourbillon en train de se faire". Face au parcours du symbolique, à l'accès au langage, puis au processus de refoulement, et de sublimation par l'art, on assiste à l'entrée en scène de l'imaginaire. Avec le vol du bébé par la mort c'est au vol / viol de l'innocence que l'on assiste, de l'innocence d'avant le langage, d'avant l'accès au symbolique : ce qui n'a pas eu le temps d'être, et restera fictif. Rappelons que le dernier héritier mâle a disparu mystérieusement, nulle tombe ne marque sa place. Aucune trace visible si ce n'est dans l'inconscient de l'image. "Rien n'aura eu lieu que le lieu."²⁶⁴

"*The Mezzotint*" porte bien son titre méta- et archi-pictural, tautologique et auto référentiel qui renvoie à une technique et non à un sujet. C'est que l'énergie interne qui produit la nouvelle est mimétique du procédé utilisé par le graveur. "La manière noire", art dans lequel les Anglais étaient passés maîtres, est une technique indirecte qui du noir au blanc provoque l'émergence de la forme jusqu'à sa disparition si l'on ne s'arrête pas à temps. On part du noircissement du tramage de la plaque afin que l'encre adhère partout puis on lisse au brunissoir, ou au berceau. Petit à petit, on pose les blancs pour faire émerger les formes du noir. On obtient ainsi de subtils dégradés. Différant de la rigueur classique, cette technique convenait particulièrement au "vague" pré romantique, comme dans les illustrations des romans de W. Scott. On dresse immédiatement le parallèle avec la gravure de la nouvelle baignée d'une clarté lunaire. Le clair-obscur révèle l'indécision de la forme, celle de la manière noire et du genre fantastique. "*The Mezzotint*" peut

²⁶⁴ Mallarmé "Un coup de dé", cité par G. Didi-Huberman, *op. cit.*, 66

être lue comme une représentation de la manière dont on représente la réalité lorsque l'on utilise ce procédé. Le sujet et la main La manière et le maniérisme révélé par le "grotesque" du fantastique. Le reste en somme, ce qui constitue le style, ce qui reste en plus, à définir. La parenté entre la miniature et le style maniériste : "l'ornement [qui] répète souvent à petite échelle les mêmes motifs des grandes architectures, mais avec une fantaisie et une constante licence"²⁶⁵, fait écho au paregon et nous rappelle combien le choix du médium est significatif puisque la gravure, comme la nouvelle, était classée en bas de la hiérarchie des genres reconnus dans l'art classique. Comme "Gawdy" elles sont un genre vulgaire.

L'irruption du pictural dans l'écriture, nous pousse à aller encore un peu plus loin et à voir comment cette nouvelle écrite à la charnière de deux siècles se place à la charnière des moyens de reproduction du réel et déjà porte en germe les inventions du futur. La parenté de la gravure avec la photographie n'est plus à démontrer, elles figurent d'ailleurs toutes deux dans le texte, l'une doublant l'autre de sa valeur incontestable de témoin oculaire. On sait que Nicephore Niepce utilisait largement la gravure²⁶⁶. Moyen pratique de reproduction mécanique, d'illustration, avant la photographie, elle connaissait une large diffusion. Le lien entre gravure photo et livre – certains des premiers appareils-photos étaient des livres-caméras – affleure dans la communauté lexicale qui travaille le champ des trois media, et montre le chevauchement des instruments : on parle de "révélation", de la "fixation", de la "lumière", du "développement", du "temps d'exposition", de "projection". Tout comme on passe "du négatif au positif", que l'on évoque le "spectrum" et la "camera obscura"²⁶⁷, c'est le passage de la mort à la résurrection, tentative de présenter à la fois la mort-vie que l'on re-

²⁶⁵ Encyclopédie Universalis, article "Maniérisme".

²⁶⁶ *Nicephore Niepce*, Paris, Centre national de la photographie, Photo poche, 1983.

²⁶⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

trouve dans ces procédés qui fixent le temps, la trace dans l'objectif, sur la rétine, sur le papier sensible.²⁶⁸

Comme Gawdy vole à Francis sa descendance, la gravure dit la menace représentée par la photographie qui la concurrence et risque de lui ravir la postérité, comme elle vole à la réalité son reflet. Or, la date du rapt de l'enfant, 1802, est très exactement celle des premières images réalisées sur un support photo-sensible par Thomas Wedgwood et Humphrey Davy. Coïncidence ? Outre la photographie, littéralement écriture de la lumière, donc encore graphé, largement "développée" en cette fin du dix-neuvième siècle, c'est l'émergence d'une forme originale que cette nouvelle annonce et redoute. En effet, l'image virtuelle, les effets de cadrage, et d'optique, l'utilisation des voix hors-champs, ou voix "off", les variations d'éclairages, les images séquentielles, convoquent l'invention hybride qui a emprunté son langage au récit et va verser entièrement du côté du visuel. Dans la nouvelle, le lien effectué par le cerveau entre les différents états, plans-séquences, de la gravure ajoute le mouvement à l'instantané du "tableau", place la chose sur l'axe temporel en fait un organisme vivant lorsque les paradigmes se combinent en une syntaxe. Comme l'appareil des frères Lumière²⁶⁹ et l'un de leurs premiers films *L'arroseur arrosé* – avatar de notre voleur-volé –, la nouvelle simule l'image animée. L'humour du narrateur dans une phrase telle que : "*are you going to sit and watch it all day ?*" en dit long sur le pouvoir pétrifiant de l'image (voire, de la télévision, plus tard). Le valet

²⁶⁸ Voir aussi le lien avec le pouvoir médusant de l'image et de la photographie : la coupure (dans le texte celle de la ligne) mais aussi celle de la corde (Gawdy est pendu par le cou) et l'appareil photo dont le déclic rappelle celui de l'abattant. En outre, la photo fixe l'instantané comme le regard de Méduse fixe à jamais, pétrifie Reflet inversé dans l'objectif et le bouclier de Persée. Voir Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1988.

²⁶⁹ La première projection eut lieu le 28 décembre 1895 ; rappelons que la nouvelle a été écrite entre 1894 et 1904, et aurait été lue à des amis à King's College, Cambridge, à Noël, cf. la préface de *The Collected Ghost Stories of M. R. James*, London, Edward Arnold & Co. (1931), 1949

médusé, Filcher est littéralement réifié face à l'image qui s'anime. Les spectateurs assis devant l'image appuyée contre des livres contemplent un spectacle... spectaculaire. Et bien que Williams essaie d'arrêter le temps et le mouvement en les consignant par écrit, rien n'arrête l'image qui continue de raconter son histoire d'une manière autonome. Les images-étapes du spectacle muet auquel sont conviés les spectateurs, mises bout à bout et rapidement feuilletées, comme ces livres qui déjà simulaient la vie, donnent au texte l'apparence tremblotante d'une lanterne magique qui dépasse la fixité et l'immobilité de l'écrit. Le cinéma d'animation devait prolonger cet effet. Ce à quoi nous convie "*The Mezzotint*", avec une prescience remarquable c'est à l'invention d'une forme nouvelle née de la contamination de deux esthétiques.

La postérité cinématographique du texte l'atteste, le narrateur de "*The Mezzotint*" avait vu juste. Ainsi, lorsque le personnage sort du cadre, on ne peut que penser aux effets méta-leptiques – et ils sont nombreux dans la narration – que l'on trouve également dans *La Rose Pourpre du Caire*, *Annie Hall*, *The Draughtsman's Contract*, *Blow up*, quant à eux font la part belle au dessin ou à la photographie : dans ces deux films, le déchiffrement de l'image est un réservoir d'indices qui lancent l'artiste sur la piste de la mort et des coupables. À leur corps défendant. On ne quitte pas le sujet, ni l'enquête originelle, celle de l'énigme d'Oedipe.

L'intervention de la forme qui s'interpose projette ainsi l'idée d'une figure et renoue avec l'étymologie du mot : *morphé* ou *eidos*, agencement, disposition de diverses parties ou / et contour, enveloppe. La "projection" sur le mur de la caverne de Platon, (génial précurseur), n'est que l'ombre de la forme et renvoie à l'idée de la forme. Sa progression dans l'espace représenté figure la lecture du tableau. Processus de cognition à l'œuvre, c'est le parcours du regard qu'elle dévoile lorsqu'il balaie le tableau et tente de trouver un arrangement chronologique entre les différentes parties représentées. Elle dit quelque chose du besoin de l'homme de narrativiser la représentation, de l'inscrire dans le temps, alors que l'œuvre graphique aurait à voir avec l'espace (voir Lessing). L'écart entre les deux est dynamique : non seulement il produit un récit, mais il se

constitue comme lieu des enjeux philosophiques, esthétiques et anthropologiques. La scène classique de la nouvelle fantastique nous en dit long sur deux inventions contemporaines de son écriture : la psychanalyse, et le cinématographe. Freud ne comparait-il pas l'inconscient à la chambre noire de l'appareil-photo ? (ce que l'on voit chez Baudelaire aussi). Et les modes de penser le réel s'en trouveront changés.

Comme la nouvelle qui dévoile son mode de fonctionnement, son être de forme comme structure / disposition, la forme structure l'œuvre et la problématise. Le style et la vision sont liés. La maîtrise de la forme est conditionnée par le choix du genre : en retour, elle le pointe et l'exhibe. Dans le travail du paroxysme, maïeutique du monstrueux (*mostrare*) qui s'exhibe, c'est l'imaginaire qui nous regarde. Pour cette raison cette nouvelle emblématise l'aube du vingtième siècle et joue les apprentis-sorciers. La gravure perdra sa fonction de reproduction populaire et sera réservée aux plasticiens. Ainsi se termine l'histoire de ce braconnier-voleur d'enfant qui s'est introduit par effraction dans la gravure via le cadre, et en ressort de même, emportant avec lui la postérité d'une forme qui ne tardera pas à faire retour d'une autre façon. Figure de l'inventeur à sa manière... noire.

I.2 “The Drover’s Wife”, Murray Bail²⁷⁰, “L’image en-tête”

Cet iconotexte présente un exemple original de greffe de l’image sur le texte et du texte sur l’image. Véritable titre-tableau, l’image en-tête ouvre la lettre avant toute intervention langagière. Ni hors du texte ni tout à fait dedans, le tableau produit un effet-parergon, un intervalle d’indécidabilité. Lié à la sémantique d’un texte, il constitue une interrogation en même temps qu’il permet l’inscription d’une subjectivité délirante. Bel exemple de parapicturalité, l’image est aussi, bien sûr, citation explicite, sur le mode interpictural, avec toute la force de l’image visible et non pas simplement visuelle. En même temps nous verrons que l’interpicturalité s’embranche sur l’intertextualité et l’hypopicturalité. Exemple de dé-lire verbal, la nouvelle opère une mise en pièces de l’*ekphrasis* : au lieu d’avoir sous les yeux une description ordonnée et méthodiquement détaillée, le lecteur n’a que des bribes de renseignements, il doit donc s’en référer à l’image-titre pour se représenter la totalité de l’œuvre. Tableau-prétexte, support de la rêverie, le texte déclenche le symptôme de la névrose, et fonctionne d’abord sur l’erreur d’interprétation.

“There has perhaps been a mistake – but of no great importance – made in the denomination of this picture”. C’est sur ces mots, situés sous le tableau et constituant son titre, que s’ouvre cette étonnante nouvelle, s’offrant d’emblée comme une histoire d’erreur, erreur de dénomination, mais aussi erreur de lecture

²⁷⁰ Murray Bail, “The Drover’s Wife”, *Contemporary Portrait and Other Stories*, 1975, *The Most Beautiful Lies*, Brian Kiernan ed., Angus and Robertson, Sydney, 1977.

et d'interprétation. Le narrateur pense avoir reconnu sa femme dans le personnage représenté dans le portrait qui figure en tête de la nouvelle. Or, sa femme l'a quitté il y a un peu plus de trente ans, sans un mot d'explication. Il y a de quoi être traumatisé et se poser des questions. C'est très exactement ce qui va travailler le texte, jouant sur la volonté de savoir, explicitement déclarée et le désir de ne pas savoir. La négation du sens constituera le principe organisateur du texte et le jeu sur l'erreur va, d'une manière paradoxale, servir d'outil heuristique, d'épistémé. L'hypothèse de départ est fautive mais le narrateur n'en démordra pas, choisissant d'ignorer les signes contradictoires. Le tableau, signe de reconnaissance, prétexte à des développements imaginaires, est un catalyseur. Alors, l'iconotexte s'érige en allégorie lorsqu'il nous représente les bons et les mauvais usages de...l'art. Il assume pleinement ses fonctions pragmatique et didactique.

L'erreur comme principe organisateur

La confusion règne dans la nouvelle pourtant clairement axée sur la quête du sens du narrateur. L'erreur sous-tend le discours et partant, le texte. Le lecteur est immédiatement averti, on l'a vu, il y a une erreur dans l'intitulé du tableau, "*the denomination of this picture*". Or, il s'agit d'une erreur linguistique, concernant un acte de nomination : c'est dire que signifiant et signifié ne sont pas adéquats. Le décalage entre les deux déconstruit le signe, brouille le référent et... avertit le lecteur. Ce que le narrateur décrète être une erreur d'intitulé, n'est que sa propre erreur. Ainsi lorsqu'il prétend : "*The woman depicted is not 'The Drover's Wife'. She is my wife.*", il refuse ce qui lui crève les yeux, à savoir qu'il ne s'agit en aucune façon d'un portrait de Hazel.

Le statut du narrateur homodiégétique et extradiégétique, le fait qu'il soit le seul focalisateur, autorisent le lecteur à mettre en doute sa parole et son autorité. D'où un jeu de *double entendre* s'interposant entre ce que dit le narrateur et l'interprétation de ce discours. Différentes couches de texte se révèlent sous l'œil méfiant du lecteur incapable de "suspendre volontairement son incrédulité", comme l'enjoint Coleridge. Le fait que Hazel et

son ancien mari ne se soient pas rencontrés depuis trente ans, et la série de conclusions hâtives mais péremptoires que ce dernier tire de l'observation du tableau renforcent les doutes :

This portrait was painted shortly after she left - and had joined him. Notice she has very conveniently hidden her wedding hand [...] I say shortly after because she has our small suitcase - Drysdale has made it look like a shopping bag - and she is wearing the sandshoes she normally wore to the beach Besides, it is dated 1945 It is Hazel alright.

L'insistance du narrateur, voulant à tout prix trouver des indices pour prouver qu'il a raison, révèle que l'énigme du tableau et l'identité du sujet sont soumis à un examen approfondi. Le code herméneutique est à l'œuvre. Faisant appel à la raison, à la déduction - le narrateur n'a-t-il pas emprunté à Sherlock Holmes sa loupe ? - le mari abandonné accumule les connecteurs de logique et les argumentatifs comme dans le passage cité ci-dessus où nous trouvons "because" "and" "besides", et "notice" "alright", ou encore, plus loin "he is bending over (feeding) the horse, so it is around dusk" ; "it is my opinion however that he is a small character see his size in relation to the horse, to the wheels of the cart. Either that, or it is a ruddy big horse." Dans son acharnement à vouloir trouver des indices sur le lieu du "sujet", son "environnement", il méprise totalement le fait que les personnages semblent être "in the middle of nowhere".

Inversement, de nombreux marqueurs d'hésitation ou d'indécision viennent contredire l'arrogance apparente du narrateur : "of course I want to know all about him. I don't even know his name" ; "how much can you tell by a face ?" ; "the picture gives little away". Couplés avec des modaux, ils révèlent la profonde perplexité dans laquelle est plongé le mari abandonné bien qu'il essaie de n'en rien laisser paraître : "It could easily be Queensland, West Australia, The Northern Territory. We don't know. You could never find that spot" ; "The silence would have already begun". Des verbes de réflexion et d'évaluation sont combinés à des verbes de perception lorsque voir doit, à tout prix, se conjuguer avec savoir, conforme en cela à une expérience initiatique, quête du sens privilégiant les sens, la vision en particulier : "I took the magnifying glass. I wanted to see the

expression on his face.” Pour essayer de détecter la vérité, au cours de son enquête, le narrateur déchiffre les signes offerts par le tableau, la seule trace matérielle dont il dispose pour approcher de la vérité de la peinture. Grâce au témoignage de la perception, il espère obtenir une manière d'explication. Cependant son propre état de perplexité se révèle lorsqu'il fusionne repères spatiaux et temporels : *“it is probably in the region of 5 p. m.”*

Le lecteur a l'impression d'assister à une sorte de test psychologique, à l'instar des tests de Rorschach, quand le narrateur projette ses fantasmes sur la toile : *“Hazel looks unhappy. I can see she is having second thoughts”* (je souligne). Il échafaudes des hypothèses faisant appel à la logique sur le mode de l'équation mathématique : *“See that ? Distance = doubts. They've had an argument”* (je souligne) ; ou quand il choisit délibérément ce qui “marche” avec son interprétation :

He could have been an Aborigine ; by the late forties I understand some were employed as drovers.

But I rejected that.

La loupe, *“magnifying glass”*, double de l'œil, utilisée pour examiner – inspecter – le tableau de plus près, non seulement met en relief qu'il s'agit bien d'une enquête, mais en outre elle construit et déconstruit la méthode scientifique à laquelle le narrateur a recours d'une manière obsessionnelle. Les détails, comme les coups de pinceau, sont agrandis, dénaturés. L'agrandissement dû à la loupe, est une opération paradoxale puisque l'infime devient énorme après un effet de distorsion. La loupe a aussi à voir avec la monstruosité, au sens étymologique de “montrer”, exhiber. L'oxymore auquel le narrateur recourt pour définir le soi-disant autre homme : *“a real mystery man”*, confirme le désarroi du narrateur pris entre réalité et mystère. Insensible aux signaux discordants, indices de dissonance, le narrateur ne parvient pas à les interpréter correctement : *“our gum trees and tingly barks somehow do not go with the white stuff... not even the old Ghost Gum”*. C'est que la neige, *“the white stuff”*, en Australie provoque un effet d'oxymore climatique, indice d'événements non-naturels ou extraordinaires, comme le mariage entre Hazel et le dentiste s'est avéré être une

alliance de contraires irréconciliables. En essayant d'atteindre le cœur des choses, le narrateur s'en éloigne. La tentative prend l'allure d'une allégorie sur l'aveuglement et l'erreur d'interprétation.

Le texte brisé, dans sa matérialité même, témoigne de l'incohérence de la démarche, faite de ruptures et de sauts illogiques, qui visent pourtant à atteindre la vérité. Du point de vue typographique, le texte est fragmenté en innombrables paragraphes souvent très courts : une ligne, voire quatre mots comme dans, par exemple : "*It is Hazel alright*", "*I don't know*", "*A drover ! Why a drover ? It has come as a shock to me.*" (*Right. I nodded*). La syntaxe est chaotique :

Only now, touch wood, has that practice picked up to a certain extent.

Does this explain at all why she left ?

Not really."

Caractérisée par la présence de nombreuses ellipses et interruptions, par l'utilisation massive de la parataxe, la syntaxe suit les à-coups de la pensée perturbée du narrateur : "*I've been around up there – and there are hundreds of flies. Not necessarily germ carriers, 'bush flies' I think these are called ; and they drive you mad*" ou encore :

It fits It sounds funny, but it does. This silly streak

Heavy snow covered Mt Barker for the first time and we took the Austin up on the Sunday.

La confusion et le chaos qui règnent dans la psyché du narrateur traumatisé par le départ inexpliqué de sa femme, introduisent un "divorce" entre le passé et le présent, visible dans les nombreuses analepses du texte repérables aux embrayeurs et débrayeurs tandis que le texte oscille constamment entre discours et récit. La structure du texte témoigne de cet état de confusion. Aucun passage clairement défini n'est lisible, si ce n'est ce mouvement d'aller-retour entre le présent de l'énonciation – le narrateur est apparemment plongé dans la contemplation d'une reproduction : "*fancy coming across her in*

a painting, one reproduction in colour at that. I suppose in a way that makes Hazel famous.” – et les analepses de différentes portées, les plus anciennes remontant à leur vie commune et les plus proches à “l’autre jour”. Des incidents comme sa réaction lors du départ de Hazel, et les discussions avec sa fille comblent le vide entre “then”, la prise de conscience traumatisante de l’absence, et “now”, l’énigme de l’image, “this picture”, comme le montre le déictique : “*I had an argument with your youngest, Kay, the other day. Both she and Trevor sometimes visit me.*” Le mari solitaire dialogue avec l’image de l’absente, l’apostrophe. Les souvenirs postérieurs à l’abandon jouent le rôle d’indices et mettent le lecteur sur la piste de ce qui s’est “détraqué” entre le mari et la femme, ce qu’il est justement en train d’essayer de comprendre, trente ans après : “*Does this explain at all why she left ?*”

Portrait d’une Eve australienne

Le lecteur s’aperçoit que l’incapacité du narrateur à interpréter les signes ne date pas d’hier. Pendant leur vie commune, il n’a cessé d’accumuler les erreurs, refusant de comprendre la nature profonde de sa femme. Pour preuve, cet échange avec sa fille lorsqu’il essaie d’expliquer ce qu’il appelle les “bizarreries de Hazel” : “*‘She liked to paddle in water !’ Kay gave a nasty laugh, ‘What ? You’re the limit. You really are.’*” ; il voit dans l’épisode où sa femme s’était jetée dans la neige, un exemple de conduite stupide, un signe d’étrangeté pouvant expliquer son départ. La véritable dimension du caractère de Hazel, lui échappe complètement, bien qu’il l’énonce sans s’en rendre compte. D’où un effet d’ironie dramatique : “*as if it was all my fault. Or as if she had been a country woman all her ruddy life.*” Bel exemple de mauvaise foi ou de “qui-sait-refuse-de-savoir”, en l’occurrence ici d’accepter celle dont le nom fournissait déjà une indication, Hazel, femme de la nature : “*Yet Hazel was in her element, so much so she seemed to take no interest in her surroundings. She acted as if she were part of it. I felt ourselves moving apart, as if I didn’t belong there especially with her. I felt left out. My mistake was to believe it was a passing phase, almost a form of indolence on her part.*” L’utilisation constante des comparaisons avec “as if”, l’une des caractéristiques de l’idiolecte du narrateur, révèle

le jeu ambigu de cache-cache qu'il joue avec la vérité. À en croire les linguistes, dans la collocation "as if", "as" pointe vers le réel, et "if" vers l'imaginaire²⁷¹. La juxtaposition des deux signifiants pointant dans deux directions contradictoires et la tension qui s'ensuit sont particulièrement significatifs ici. De la même manière, le jeu anagrammatique sur la paronomase "felt / left", dans l'exemple pré-cité montre que l'erreur d'interprétation et la méprise possible rôdent à l'arrière-plan.

Ainsi, le lecteur comprend que finalement, le mari mélancolique savait inconsciemment où était le problème. C'est ici que le tableau intervient comme écran sur lequel il projette ses fantasmes, ses désirs. Quand il reconnaît sa femme disparue dans *The Drover's Wife*, il identifie les caractéristiques profondes de la personnalité de Hazel, réincarnation de la femme de pionnier bien dans la tradition australienne et de ses mythes coloniaux d'origine. C'était très exactement ce qui lui déplaisait chez elle, ce qu'il refusait de voir, bien qu'il la saluât d'un "hello missus", qu'un gardien de troupeau de retour au foyer après une longue absence, n'aurait pas désavoué. Dans son apparence et dans le rôle masculin qu'elle aimait endosser – comme par exemple, lorsqu'elle tue le serpent, transporte les pains de glace, casse du bois – dans le décor même où elle était "chez elle", Hazel montrait clairement où allaient ses goûts. La cabane de vacance était aussi primitive qu'une cabane de pionnier, tout comme le révèlent les matériaux employés : "the bare floorboards", "the primus stove", et "the asbestos toilets at the back". Elle s'était mise à porter le minimum de vêtements, "just a slip around the house", et à marcher pieds nus. Bref, elle semblait être "retournée en arrière", "gone native", selon l'expression consacrée dans le langage des colonisateurs, effectuant ce qu'ils estimaient être le trajet inversé qui du "civilisé" retourne au "primitif". Du présent au passé, la femme devient virago, ou plutôt homme / femme, comme l'être unique des origines, se suffisant à lui-même. Hazel, la femme forte, était vraiment devenue "the drover's wife" ou du moins "a drover's wife", rompant avec la représentation classique de la féminité selon les

²⁷¹ Jean-Rémi Lapaire, Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, P U M, 1991.

canons européens ou l'héritage biblique. Mais ce faisant, Hazel reprenait sa place dans la lignée australienne assumant son héritage culturel. On verra dans quelle mesure la nouvelle, elle aussi, renoue avec ses origines.

Lorsque le narrateur remarque ce qu'il nomme, "*her silly streak*", "*her soft side*", il s'interroge : comment a-t-il pu être séduit par Hazel ? Le désir semble avoir fait défaut à un moment : "*It irritated me the way she chopped wood... There was a time I caught her lugging into the house the ice for the ice chest [...] It somehow made her less attractive in my eyes, I don't know why. And then of course she killed that snake down at the beach shack*". La répétition de l'indéterminé "*it*", semble pointer vers une réponse qui se situerait du côté de l'inconscient. Effrayé par ce "*it*" appartenant au caractère de sa vénus australienne, le narrateur s'est éloigné de Hazel, l'anti-Eve, qui au lieu d'être séduite par le serpent, s'empresse de le massacrer. Un jeu de mots australien corrobore cette hypothèse, puisque "*the one-eyed trouser snake*" désigne le phallus, autre serpent monoculaire. La forte femme qui tue le serpent commet un acte symbolique menaçant, elle se comporte en amazone, en femme virile, redoutable pour son partenaire sexuel. La peur de la castration révélée par l'épisode du serpent est renforcée par la profession du narrateur, dentiste de son état. À en croire Freud, les dents symboliseraient la castration. Le dentiste, dont le travail consiste à arracher les dents, serait celui qui castrerait les patients par un phénomène d'inversion courant en psychanalyse, en accord avec le rôle inversé de Hazel dans la répartition traditionnelle du masculin / féminin. Hazel figurerait l'Autre menaçant, révélant ainsi les relations sexuelles problématiques dans le couple.

Représentation de l'absence, absence de représentation

Ressentant à la fois une menace dans l'évolution de Hazel, tout en niant sa personnalité profonde, le narrateur n'a jamais pu effectuer le travail du deuil à la suite de son départ inexplicé. Ceci est visible dans la coupure du texte scindé entre son origine, l'énonciateur, et l'énoncé. Le texte se lit comme la re-

présentation de l'absence et pose la question de l'absence de représentation. La quête du narrateur qui cherche à comprendre pourquoi sa femme l'a quitté, recouvre la quête du vide. La qualité onirique du texte lui confère un aspect décousu lorsque le sujet s'absente de sa propre conscience. La nouvelle consiste en un long monologue, un peu à l'instar du monologue que l'analysé prononce pendant une cure psychanalytique, ou "sous influence". La technique du courant de conscience permet au narrateur d'opérer des déplacements, d'utiliser la condensation et l'analogie comme dans le travail du rêve. Le texte se lit alors comme une rêverie face à un tableau.

Par moments, le narrateur semble s'adresser à sa femme : *"I had an argument with your youngest"*, comme dans la prosopopée, il présente l'absente. Il semble se perdre dans une sorte de délire, à la limite de la névrose. Lorsqu'en guise d'explication il répond à sa fille : *"your mother had a silly streak"*, cette dernière n'est pas dupe *"you're the limit. You really are"* (je souligne). Il persiste dans l'erreur : *"Of course, I hadn't explained properly. And I didn't even know then she had gone off with a drover."*, confirmant ainsi son obsession. La peur de l'arrière pays, *"the outback"* australien, symbolise la crainte de perdre la raison, de ce qui défie la logique, étant d'une autre nature. *"I realized one night. Standing a few yards from the tent, the cavernous sky and the silence all round suddenly made me shudder. I felt lost. It defied logic. And during the day the bush, which is small and prickly, offered no help (I was going to say 'sympathy'). It was stinking hot"* Il se plaint de l'inconfort tandis que *"Hazel was in her element"*. Si on doit l'en croire, le départ brutal de sa femme a déclenché des troubles importants tels que tremblements de mains et prostration. La fracture introduite alors dans sa vie ne s'est jamais "réduite". La contemplation de l'image sert de catalyseur, lui permettant de fabriquer une cohérence à ce qui n'en a pas, de créer un ordre à partir du chaos de la vie, bref de se raconter une histoire qui tienne. C'est ce que dit : *"It begins to fall in place"*, illustrant bien à quel point le départ de Hazel a constitué un rejet et une dénégation de l'existence du narrateur, un "dérangement".

Car même si Hazel n'apparaît que sous l'apparence d'une figure peinte, la présence de son absence, comme le paysage vide, dominant "tout" : "*Hazel – it is Hazel and the rotten landscape that dominate everything*". La femme qui a mystérieusement, disparu, "*drifted away*", est retrouvée grâce au jeu de mots en anglais sur "*drover*", indice qui révèle la suite possible de l'histoire : "*drover*" : "*a cattle-tender, in its archaic form, a drifter*" (je souligne). La femme absente resurgit dans ses représentations : le tableau de Drysdale et le discours du narrateur. Elle figure le retour du refoulé tout comme elle est une absence, celle de sa voix propre – la voix de l'Autre – refoulée dans un texte entièrement contrôlé par un narrateur masculin. Elle ne figure que comme propriété, celle de son mari, le narrateur, ou de son second compagnon, un fait que la grammaire exprime par l'utilisation du génitif.

La disparition de Hazel, la pionnière, semble également signaler la disparition de l'archétype de la vie rude dans un paysage australien qui a changé. Lors de leur seule expédition commune dans l'arrière-pays, pas très loin à vrai dire, le "*drover*" qu'ils rencontrent est un "diplomate", il est "peu visible", il fait de "vagues signes". De plus il n'a pas de troupeau, ou de moutons, tout comme le narrateur n'a plus de femme. On sait qu'en australien un jeu de mots fait de la brebis le partenaire sexuel du berger éloigné de toute femme pendant des mois : par "*mateship*" on entendait "*matesheep*". Parler de sa femme en australien peut être compris comme parler de sa brebis préférée et vice versa, d'où aussi l'échange possible de Hazel, passant de l'un à l'autre. Le paysage garde quelques unes des caractéristiques de "l'intérieur" dans sa désolation et le vide hostile en l'absence de toute vie. Seul le train qui rejoint Adélaïde à Port Augusta traverse ce désert. Le train, symbole de la modernité, poursuit Hazel, son mari, les enfants, au milieu de nulle part et leur cause une belle peur ; il servait à transporter les troupeaux vers les foires, autre rappel du passé traditionnel australien. Mais ici, le train laisse le gardien sans troupeau sur le bas côté, la tradition est représentée sous sa forme dégradée.

L'absence de titre de la nouvelle représente l'absence, comme la femme est absente, bien qu'elle occupe l'esprit du narrateur tout entier, et envahisse l'espace textuel. La femme-absence est le lieu du désir, le besoin, l'espace blanc du désir. Une "réserve", comme on le dit de cette "épargne" qui suspend le dessin, un secret. Tout comme la parole est refusée à la femme, le tableau est une "poésie muette" dont on ne sait quel aurait pu être le "vrai" titre si le narrateur avait choisi de donner un nom à son délire. Le lecteur en déduit que c'est "*The Drover's Wife*", signifiant scandé de manière répétée, mais "sans-titre" conviendrait mieux. À la place du titre de la nouvelle est substitué un tableau et son titre, c'est à dire une représentation picturale, une icône, à la place d'un autre système de représentation, le mot écrit. Ou mieux, il faudrait parler de deux titres, un titre "pictural", le tableau reproduit, et un titre linguistique, sous-icône, le titre en italiques et la date (1945), "légende" qui donne la parole à la "poésie muette". C'est un titre de trop, abondance qui nuit et creuse le vide. Poursuivant encore, on voit une forme ancienne se lever sous le mode de présentation de la nouvelle, forme qui subit une inversion en accord avec la métaphore et les enjeux du texte. Il semble, en effet, que "l'emblème", au sens original du terme, tel qu'il a été relevé par Pierre Laszlo²⁷², constitue l'hypo-icône qui structure le texte dans un bel exemple d'hypopicturalité combinée à la modalité archipicturale puisque un genre d'iconotexte est activé :

La donne étymologique vaut mention : le mot latin *emblema* avait comme sens, figuratif, celui d'un "ornement de style". Le sens de "figure symbolique" est propre au français. Ce second sens superpose au premier, technique et presque utilitaire, la notion de sens spirituel et d'une initiation

Mais les deux sens ont en partage un troisième sens, sous-jacent, originel. L'emblème est une figure rapportée, un ajout au texte, un ornement serti dans le texte comme le chaton d'une bague "

L'emblème est donc une "insertion", une inclusion, un corps hétérogène inclus dans un autre corps. Où l'on retrouve les modes de fonctionnement de l'iconotexte sur le modèle or-

²⁷² Pierre Laszlo, *La Leçon de choses*, Paris, Austral, 1995, 31-36.

ganique, examinés plus haut. Dans *"The Drover's Wife"*, l'inclusion dans le texte, sur le modèle maternel, a lieu grâce aux bribes d'*ekphrasis*, mais aussi et surtout, l'image engendre le récit, conforme en cela au modèle paternel, prédominant ici. Figurant l'en-tête du texte, dans l'entre-deux, conforme à son être de titre-hybride, l'image, cellule d'origine, est fécondée par le verbe. Mais poursuivons notre parallèle avec l'emblème : l'emblème était constitué de trois parties : l'*inscriptio*, l'image, et la *subscriptio*. L'*inscriptio*, c'était le titre, "l'incise ou l'incipit". Avec l'image, "la figure emblématique ne relève pas de l'art figuratif. Incomplète en soi, elle se tait sur sa signification et s'enferme dans l'opacité du poétique. Certes, elle offre une sorte de représentation, non totalement identifiable, poème en prose du monde."²⁷³ La *subscriptio* fournissait le commentaire, "la *subscriptio* grave au stylet un texte immuable, se proclamant souverain, disant la Vérité et la loi."²⁷⁴ Si l'on examine l'exemple de la nouvelle, on voit que le texte s'ouvre par l'image sous laquelle se trouve l'*inscriptio*, c'est le titre du tableau, et que la *subscriptio* d'une longueur maximale, s'érige bien en texte de vérité, parole de la loi, celle de l'énonciateur. L'inversion qui intervertit, *inscriptio* et image, autorise le lecteur à interpréter, par un second renversement, le titre du tableau comme celui de la nouvelle, constituant ainsi l'ensemble en un tout canonique, celui de l'emblème, outil de communication et d'enseignement d'un savoir. En même temps, l'inclusion de l'image en tête montre le fonctionnement du souvenir, enkysté dans la mémoire du narrateur qui l'inclut dans son discours sans parvenir à le résorber, révélant du même coup l'hétérogénéité du médium. L'opération d'inversion qui renverse la procédure canonique recouvre le jeu de retournements qui régit le texte, lorsque le refoulé fait retour et se déclenche à la vue de l'image première, tandis que les modèles "emblématiques", de *"drover's wives"* tout comme les archétypes australiens, sont déconstruits sous l'œil du lecteur.

²⁷³ Pierre Laszlo, *op. cit.*, 33.

²⁷⁴ Pierre Laszlo, *op. cit.*, 34.

La subversion et la réécriture

Les nombreux exemples de renversements de processus, de personnages, de rôles, de paysages, repérés ci-dessus montrent la vraie nature du texte, réécriture d'un texte canonique, à la fois célébration et démythification. Soit, un processus d'hybridation ou de greffage, caractéristique des procédés métatextuels, et métapicturaux intégrés à une stratégie post-moderne, reposant sur la migration du sens. Le texte de Murray Bail est engendré par le tableau de 1945, lui-même engendré par la tradition littéraire australienne. Le titre (présent) de la "véritable" peinture – il y a bien un peintre nommé Russell Drysdale – substitut du titre (absent) de la nouvelle en révèle la vraie nature : "une légende", dont l'origine est une nouvelle légendaire (absente) dont le titre (finalement présent) n'est autre que : "*The Drover's Wife*" de Henry Lawson, un écrivain australien (1912 – 1981), célèbre pour ses "peintures" de la vie dans "l'intérieur", son vide, sa désolation. Ainsi la nouvelle de Murray Bail, réécriture d'une histoire aux origines de la tradition littéraire australienne, fondatrice de ses canons, refuse d'usurper un titre qui est déjà la propriété d'un autre. Elle recourt à un subterfuge, passant par le détour de l'image, en figure de proue, pour illustrer son propre titre. Le mouvement d'oscillation entre tableau et peinture, qui recycle la peinture et la littérature, renoue avec les origines classiques, lorsque la peinture d'histoire était promue au premier rang des arts, et que le dialogue fécond entre les deux "arts sœurs" conduisait à la formule d'Horace, *ut pictura poesis*, "telle la poésie la peinture". On sait aussi la fortune de la formule utilisée dans sa réversibilité spéculaire. La citation du texte d'origine, canonique, annonce la reproduction d'une nouvelle par une autre nouvelle, et la mise en abyme latente qui se mire dans la reproduction spéculaire du tableau emblématique, l'image en-tête de lettre. En effet, non seulement la nouvelle de Henry Lawson, "*The Drover's Wife*", a engendré le tableau de 1945 de Drysdale, mais elle fut aussi fondatrice d'un véritable sous-genre de nouvelles que l'on pourrait appeler, le genre de la "*Drover's Wife*". John Thieme dans son article : "*Drovers' Wives*", répertorie quatre exemples de ce type de fic-

tion : celles de Henry Lawson, Murray Bail, Frank Moorhouse et Barbara Jeffries.²⁷⁵

L'erreur du narrateur consistait donc à ne pas reconnaître, voire à refuser son héritage. L'identité profonde de Hazel, personnage de cette nouvelle, lui est en fait communiquée par le modèle original emblématique, grâce au dialogue intertextuel qui se superpose au dialogue interartistique. Elle est une "drover's wife", un archétype, la réaffirmation de la permanence d'une identité, des vertus du passé, qui font d'elle un personnage décalé (*a freak*) au vingtième siècle. Elle est la "drover's wife" de Lawson, celle de Drysdale et celle de Murray Bail, tout autant que celle du narrateur : elle tire son identité de trois œuvres d'art. Elle ne pouvait donc qu'être absente de cette nouvelle-ci puisque l'original, littéralement parlant, se trouve dans la nouvelle de Lawson.

Si des incidents similaires se font écho dans les deux nouvelles, tel l'épisode du serpent, en même temps qu'il célèbre le mythe, le texte le déconstruit. Dans la nouvelle de Lawson, la femme, qui n'a pas de nom, reste seule tandis que l'homme est parti au loin. En son absence, l'intérieur du pays se venge et vient réclamer son tribut. Au lieu de rester au foyer, c'est Hazel qui part, créant ainsi le ressort dramatique. Dans l'utilisation de la langue et des expressions familières, le narrateur, dans un monologue essentiellement oralisé, reproduit le texte canonique, refusant la prose réaliste policée du dix-neuvième siècle. Ainsi, "I recall the drover as a thin head in a khaki hat, not talkative, with dusty boots. He is indistinct. is it him ? I don't know. Hazel – it is Hazel and the rotten landscape that dominate everything.", reprend les éléments du mythe, la femme seule, le mari au loin, et le décor désolé, tout en les inversant, l'homme est insignifiant à la limite du visible, la femme domine tout, le paysage est "pourri", "foutu". Logique alors que dans cette entreprise de célébration et de démythification, l'humour et l'ironie envahissent le texte, empêchant le lecteur d'être complètement dupe à la fois du ton plaintif du narrateur et du pathétique de la situation. C'est le rôle du verbe choisi par le narrateur lorsqu'il dit

²⁷⁵ John Thieme, "Drovers' Wives", *Short Fiction in the New Literatures in English*, ed. Jacqueline Bardolph, Nice 1988.

que Hazel, alias "the drover's wife", "vamoosed", forme mixte argotique, venant de l'espagnol, *vamos*, anglicisé. Le texte se présente comme une entreprise d'auto-mystification, tournant non seulement en dérision les mythes littéraires mais aussi le narrateur, détrôné de sa position de *deus ex machina* et présenté comme un homme égoïste et entêté : "Notice she has very conveniently hidden her wedding hand". L'insistance de l'adverbe "conveniently" déclenche aussitôt l'interrogation : "cachée pour qui" ? au regard de la Loi ? c'est à dire celle du narrateur ici, tandis que la substitution de "hand", à l'habituel "ring", mélange de deux clichés, produit un effet humoristique. Quand, une fois passée sa réaction première d'étonnement, il s'exclame : "A drover ! Why a drover ? It has come as a shock to me", il persiste dans son fantasme : "I didn't even know then that she had gone off with a drover", provoquant une fois de plus le sourire. En même temps, l'organisateur suprême de toute cette tragi-comédie, celui dont le système de valeurs oriente le jugement du lecteur sur le dentiste abandonné, marque sa présence.

L'écriture et l'éthique post-modernes, représentant une crise de l'écriture européenne, régissent le texte. Le refus de croire en une vérité absolue, a pour contrepartie la pluralité du sens : qui a raison ? Le dentiste ? Sa fille Kay ? Les gens qui disent que "mum was a good sort" ? Le refus de la clôture est un autre trait caractéristique du postmodernisme. Dès le début du texte, on l'a vu l'erreur joue le rôle de méthode heuristique : "there has perhaps been a mistake in the denomination of the picture" et le texte se conclut par un aveu qui n'a rien de concluant, déjà cité : "he is indistinct. Is it him ? I don't know. Hazel - it is Hazel and the rotten landscape that dominate everything". La "différence" du sens, la chaîne de signifiants qui repoussent les limites de la vérité, montrent aussi la crise du langage quand un signifiant doit être défini par un autre signifiant lui-même par un autre signifiant *ad infinitum*. Voire quand une médiation trouve son sens grâce à l'insertion d'un autre système de médiation. Tout comme Hazel, la vérité est fuyante.

Le sujet de la nouvelle centrée sur la représentation et sur ses corollaires, l'utilisation de l'intertextualité, et de l'hypopicturalité, prouve que "The Drover's Wife" réécrit le passé produi-

sant un exemple de contre-mémoire, de métafiction historiographique. En outre, le va et vient entre texte et image produit un effet de contamination, de confusion, d'hybridation, de deux modes de représentation. Il propose également sa propre méthode de lecture, sa théorie, quand il prend valeur allégorique et didactique illustrant, par un exemple *a contrario*, le bon usage à faire de la peinture. C'est dire que l'erreur majeure du narrateur a consisté à prendre une œuvre d'art comme prétexte, comme écran, sur lequel projeter ses rêves et ses fantasmes personnels, l'utilisant comme support, comme soupape. La nouvelle se lit alors comme une leçon d'esthétique enseignant qu'il ne faut pas confondre représentation et référent, ne pas construire une histoire à partir d'une peinture, mais la considérer pour ce qu'elle est, un artefact, des touches et des couleurs, du dessin, une toile, un arrangement esthétique, une composition. Ce que fait le narrateur, d'ailleurs, d'une manière fugace, dans sa description liminaire : "*It is a canvas 20 x 24 inches, signed l / r 'Russell Drysdale'*", puis plus tard : "*Magnified he is nothing but brush strokes*". Il attire alors l'attention sur le fait qu'une peinture comme un texte, est une texture, un tissu de mots / de touches, une construction mentale, la "*cosa mentale*" de Léonard, et non pas une chose du "monde donnée", encore moins ce qu'elle est censée représenter, la chose elle-même. Voilà pourquoi le narrateur s'obstine à vouloir trouver dans la représentation, le détail vrai, l'ancrage dans le réel, d'où l'erreur d'identité du modèle, et la polémique au sujet des mouches. Ce qui fournit encore une bonne occasion de rire au lecteur :

To return to the picture. Drysdale has left out the flies. No doubt he didn't want Hazel waving her hand, or them crawling over her face. Nevertheless, this is a serious omission. It is altering the truth for the sake of a pretty picture, or "composition" I've been around there - and there are hundreds of flies.

Ne pas intégrer les mouches au tableau, signifie choisir l'art au détriment de la réalité, de l'illusion référentielle. Le narrateur conteste le choix de l'artiste au nom de la vraisemblance mimétique. Il se pose en autorité puisque lui sait à quoi ressemble "*the outback*", il y est allé. Cet exemple témoigne de son aveulement en ce qui concerne le rapport entre l'esthétique et la réalité, l'interprétation du sujet et sa représentation. L'inca-

pacité du narrateur à faire le travail du deuil, c'est à dire à intégrer la mort du sujet et à se résigner, son obstination aveugle à vouloir voir dans ce tableau une représentation de Hazel, indique combien il est incapable de comprendre ce qu'est la véritable nature de l'œuvre d'art. C'est à dire : un deuil de la chose elle-même en tant qu'objet de la représentation, présentation seconde du sujet absent. Présent et irrémédiablement perdu. En même temps, l'exemple des mouches est chargé d'un lourd passé dans l'histoire de la peinture. La mouche a longtemps représenté le défi du peintre parvenant à faire illusion, à tromper l'œil²⁷⁶. La "burla" de Giotto, la blague, jouée par le jeune apprenti à son maître Cimabué cherchant à chasser la mouche peinte par son élève pendant son absence, témoigne de l'habileté de l'artiste. La mouche emblématise le détail qui fait vrai et, *memento mori*, témoigne de l'absence de vie quand l'immobilité définitive du sujet, voire du crâne comme dans les vanités, lui permet de se poser sans crainte d'être dérangée. Symbole ambigu donc de vie en trompe-l'œil et de putréfaction à l'œuvre.

Ce monologue décousu et bavard sert de *catharsis* et révèle un traumatisme névrotique enkysté dans la conscience du narrateur ; il devient aussi bien plus qu'un récit ironique effectué par une instance manipulatrice. Il s'agit de la reconsidération d'un mythe fondateur de la littérature australienne, ancré dans la psyché nationale, et de celle d'un mythe de la peinture, celui de l'illusion mimétique. La capacité du narrateur à l'aveuglement, l'erreur et la gaffe, servent à la fois de principes constructeurs et destructeurs du projet. L'aspect comique du texte, et son enseignement indirect sur les procédures de lecture d'un tableau et d'un texte, produisent un exemple original de structure dialogique entre deux systèmes hétérogènes de représentation. Ainsi le va-et-vient entre texte et tableau, par un jeu de glissements, de contamination, de confusion, d'échanges, produit sa propre méthode de lecture et construit un iconotexte, sur le mode emblématique. L'examen minutieux et la "détaille" du tableau-titre multi-fonctionnel permettant au délire de se

²⁷⁶ André Chastel, *Musca depicta*, Franco Maria Ricci, 1995.

libérer dans une dérive de signifiants, montrent qu'en fin de compte, de "*drifter*" à "*drover*", le dentiste solitaire à la dérive, est bien la pâle copie du "*drover*" des origines, et qu'il continuera encore longtemps à "chercher Hazel désespérément".

I.3 Le postmodernisme est il un nouveau maniérisme ? *post-mortem* pour un mort bien vivant²⁷⁷

L'écriture méthodique me distrait heureusement de la présente condition des hommes. La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes...

*Jorge Luis Borges Fictions*²⁷⁸

Soit un exemple célèbre emprunté à une autre fin de siècle : *The Picture of Dorian Gray*. On s'en souvient : le tableau qui représente Dorian porte les stigmates de l'original qui demeure inchangé, en dépit des vices qu'il accumule et des crimes qu'il commet. Jusqu'au moment où le modèle se retourne contre son portrait, le poignarde inversant ainsi le processus. Ce roman dont le titre est aussi celui d'un tableau, permet d'installer notre propos sur le terrain où la comparaison entre texte et image va servir de modèle opératoire, de processus cognitif. Ce qui nous intéresse ici c'est que la mise en avant d'un moyen de reproduction du réel, placé au centre de l'œuvre littéraire, emblématise les perversions et les outrances narcissiques de "l'Esthétique fin-de-siècle", en figure la soi-disant décadence et se constitue en marque de l'esthétisme affiché par Oscar Wilde. On connaît la suite ou comment l'œuvre a été retournée contre

²⁷⁷ Étude parue dans *Fiction et Entropie, Une autre fin de siècle*, Max Duperray éd., Pub. de L'Université de Provence, 1996

²⁷⁸ Jorge Luis Borges, "La bibliothèque de Babel", *Fictions*, Paris, Gallimard, (1956), 1983, 104.

l'artiste. Or, en notre fin de siècle, c'est une nouvelle fois la mise en avant du travail de l'écrivain, le raffinement des choix esthétiques qui semblent caractériser, entre autres critères, le moment post-moderne. L'accusation de maniérisme et d'afféterie, voire de déliquescence, *d'esthétisme* même, portée contre l'auteur de *Dorian Gray* a été appliquée aux œuvres britanniques post-modernes. Posons alors la question sous forme d'équation : le postmodernisme est-il un nouveau maniérisme ? Il ne s'agit pas de forcer la comparaison, mais de voir comment une esthétique peut permettre d'en cerner une autre, de voir ce qu'elle nous apprend des enjeux du texte et du statut de l'objet esthétique. Tant il est vrai que les autres arts, visuels en particulier, sont fortement sollicités par l'œuvre post-moderne grande pourvoyeuse d'iconotextes.

La *maniera*, terme utilisé pour la première fois par Vasari, lui-même peintre maniériste, désignait le style de l'artiste, sa façon de travailler, la marque d'un tempérament qui distinguait l'œuvre d'art de celle du simple "copiste" de la réalité. Mais très vite il a été affligé de connotations péjoratives lorsque les oppositions imagination / nature, imitation / invention, ont résolu le conflit à l'avantage de la mimésis. Le Maniérisme, a été alors considéré comme une forme décadente de l'art de la Renaissance italienne, préfigurant le baroque. Intermédiaire et transitionnelle, il aurait utilisé les moyens picturaux mis en œuvre par Michel-Ange ou Raphaël, par exemple, pour les accentuer, les déformer : allongement des lignes et des visages, gestuelle outrée, abus du clair-obscur, chromatisme "irréel", contrastes violents entre l'ombre et la lumière comme chez Le Caravage soupçonné de vouloir "détruire la peinture"²⁷⁹. Accusé de pervertir la représentation²⁸⁰, le Maniérisme s'est dilué dans les en-

²⁷⁹ Félien cité par Louis. Marin dans *Détruire la peinture*. Paris, Galilée, 1977

²⁸⁰ En résumant le propos de Pierre Barucco (voir note ci-après) et en établissant un parallèle avec le post-modernisme on pourrait dire que : les œuvres nées de la fantaisie et de l'imagination étaient rejetées à l'époque au nom du processus cognitif mis en œuvre par l'imitation de la nature. ce qui en dit long sur les canons esthétiques soumis au principe d'utilité. De nos jours on verrait plutôt ces œuvres comme un

volées du Baroque. Cependant, de nos jours, la notion de parti-pris esthétique, à l'origine de déformations systématiques de modèles naturels, n'apparaît pas comme une déviation. Ce que l'on a pris pour des "perturbations relevant de l'incompétence technique, voire de la pathologie expressive" – le mot relève aussi de la terminologie psychiatrique : "*déviation des moyens d'expression* qui rend *compliqué*, inadéquat, souvent *discordant* un geste qui devrait être simple, naturel."²⁸¹, ou encore : "attitude apprêtée, affectée, caractéristique des états *schizophréniques*"²⁸², (je souligne) –, peut être vu au contraire, comme la marque d'un esprit qui effectue des choix délibérés au service d'une vision, d'un imaginaire et refuse de s'effacer derrière la représentation. Question de point de vue, nous voilà au cœur du problème.

C'est un aspect extrême de ce moment artistique qui nous fournira un parallèle avec le post-modernisme et nous permet-

moyen d'accéder à une autre forme de connaissance, invisible celle là. L'idée de l'accès au monde supra-sensible était inacceptable pour l'homme du triomphe de la raison. C'est ainsi que certains critiques tels Baldinucci (1681) considéraient la phase maniériste de la peinture comme une période de décadence. La nature du vrai, la nature, le vrai, le réel, le beau sont remis en cause. Les catalogues artistiques proposent des reproductions de reproductions du réels ; on voit le lien avec le post-modernisme. Le maniérisme fut dénoncé à cause de la répétitivité de ses représentations. Responsable des distorsions et de déformations arbitraires de la réalité. "Dans le courant maniériste, c'est la subordination des figures à des schémas préétablis qui l'emporte", alors que le Baroque cède avec exubérance à l'inspiration la plus libre. En outre, le Maniérisme pluriel comme le post-modernisme ne saurait se résoudre à un maniérisme. Il s'agirait plutôt d'une condition, d'un moment et sûrement pas d'une école. Tous deux semblent issus d'une période de crise celle qui a suivi le sac de Rome (1627) en ce qui concerne le maniérisme, la deuxième guerre mondiale pour le post-modernisme. On a parlé de post-renaissance (paradoxe car la Renaissance est déjà une deuxième renaissance) et l'on a identifié deux styles post-classiques : le Maniérisme et le Baroque

²⁸¹ Pierre Barucco, *Le Maniérisme italien*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, 1897, 4.

²⁸² *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Pierre Robert, Paris, 1973.

tra peut-être de mieux en comprendre le fonctionnement : entendons les figures de l'anamorphose et du trompe-l'œil²⁸³. L'anamorphose est un "procédé de déformation d'un objet ou d'une figure à l'aide d'un *miroir convexe ou concave*. [...] Utilisée comme exercice de *virtuosité* chez les *théoriciens de la perspective*, l'anamorphose fut exploitée dans un but fantastique, et surtout *satirique*, par la peinture et la gravure à partir du XVI^e siècle"²⁸⁴ (je souligne). Cette définition trouvera des prolongements inattendus dans l'exemple littéraire qui va nous occuper, mettant en œuvre les modalités de l'archipicturalité, activation des genres.

Un exemple classique – "post-classique" serait plus juste – d'anamorphose²⁸⁵, va servir d'entrée en matière. Le célèbre *Autoportrait au miroir convexe* de Parmigiano (1523-1524), est un tour de force, car l'artiste, affectant de peindre à la manière de Raphaël, s'est représenté dans un miroir convexe sur un support, lui aussi, circulaire et bombé. Procédé que l'on retrouvera plus tard dans *Méduse* du Caravage (1596-1598). L'autoportrait diffère radicalement du modèle raphaëlien en particulier, grâce à un détail, la main de l'artiste qui ostensiblement sort de l'espace représenté pour toucher l'espace représentant. On voit le propos tout de suite, la main qui vient en avant, la *maniera* qui se montre, le travail plutôt que le résultat. Ce qui est transgresser radicalement les règles du réalisme selon lesquelles, pour assumer sa fonction mimétique, l'artiste doit s'effacer derrière l'œuvre. La diaphanéité de l'espace représentant, la transparence de l'outil, sont traditionnellement les conditions nécessai-

²⁸³ L'ouvrage incontournable en ce qui concerne les anamorphoses est celui de Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1984.

²⁸⁴ Dictionnaire universel de la peinture, Paris, Dictionnaires Robert, 1975, Tome 1, 100.

²⁸⁵ Repris dans mainte étude, comme celles de Louis Marin *op. cit.*, et de Jean Clair (*Méduse*, Paris, Gallimard, 1989) par exemple. Voir aussi *l'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, R. Court et al, Paris, Dunod, 1988.

res à la réussite du faire-croire, du faire-semblant. Rien de plus éloigné du maniérisme et du post-modernisme on le voit !

Un petit article paru dans *Corps écrit*²⁸⁶, à propos de la répétition et de la morphogénèse de l'œuvre au XVI^e siècle, vient renforcer notre intuition. Claude-Gilbert Dubois y distingue deux formes d'imitation : l'imitation de la nature qui serait "une exploration symbolique du corps maternel", et l'imitation de l'art lui-même qui serait un procédé consistant à :

"se faire la main" pour retrouver dans sa propre main les gestes de la main magistrale : ainsi se définit la *maniera*, incorporation d'une manière obtenue par le maniement de la matière. En mettant l'accent sur le maniement, la maniérisation est une perversion de la relation à l'objet, qui n'est plus la matière, mais la propre main de l'artiste : la situation oedipienne au départ, termine là son involution narcissique. (112)

À en croire Claude-Gilbert Dubois, le maniérisme serait donc un exemple de narcissisme à l'œuvre, la mise en avant du travail de la forme et enfin une mise en scène du complexe oedipal. Rivalité avec le père, avec le maître de la loi aussi, comme dans la situation prométhéenne : "Sous couvert de fidélité, le disciple se mue en agresseur [...] ils se permet des *différences de détail* telles cependant qu'elles ruinent l'équilibre d'ensemble" (112-113 je souligne). Transgression donc et subversion des modèles.

De l'anamorphose justement, C-G Dubois²⁸⁷, donne une définition : les anagrammes et autres variations : "qui consistent à pousser jusqu'à l'absurdité tous les cas possibles de permutation tiennent de l'anamorphose (*perturbation de forme ou de sens obtenue par dérivation continue d'un procédé de déformation*). Il s'agit d'une variation qui agit en continuité et procède de la logique". (114 je souligne)

²⁸⁶ Claude-Gilbert Dubois, "Artifice imite et diversifie' : réflexions sur la morphogénèse de l'œuvre au XVI^e siècle", *Corps écrit*, N° 15, 106-116.

²⁸⁷ C-G Dubois fait lui aussi référence à l'*Autoportrait* du Parmesan.

Après la mort d'un personnage, celui de *Dorian Gray*, c'est *La Mort de l'auteur* qui nous guidera dans ce travail. *The Death of the Author* de Gilbert Adair²⁸⁸ nous semble être un "précipité"²⁸⁹, de nombreux ouvrages dits postmodernes. En même temps, il s'organise sur le principe de l'anamorphose. Où nous verrons que ce texte, tout à coup, résonne d'une étrange actualité.

Autoportrait : le narcissisme

Comme Parmigiano dans son miroir convexe²⁹⁰ qui n'en finit pas de se contempler depuis des siècles, le narrateur cultive un narcissisme exacerbé. Le parallélisme n'est pas si gratuit que d'aucuns pourraient le croire puisque, lorsque Léopold Sfax débarque aux États-Unis après guerre, il trouve un emploi dans la boutique – l'atelier ? – d'un libraire nommé... Raphaël. Ce "maître" l'introduira dans les cercles littéraires et sera à l'origine de sa carrière universitaire ! Un autre indice vient confirmer cette piste : lisant les journaux après le meurtre de l'un de ses collègues, le Professeur Sfax découvre un gros titre : "*The Graves of Academe, I recall, was one unsightly headline that leered at us from all newstands.*" (119) Où l'on se souvient que Raphaël a peint l'Académie, dans les Stances du Vatican, commande pour laquelle son rival se nommait... Parmigiano.

Sollicité par une ancienne "thézarde" fascinée par ses écrits et son renom, le Français Léopold Sfax, professeur de littérature comparée à New Harbor, devenu célèbre grâce à "la Théorie", accepte de contribuer à la rédaction de sa biographie. Le voilà aussitôt qui s'empare du projet et se met à rédiger son autobiographie à commencer par sa version de certains moments plus que troubles de son histoire. Enfermé dans son ordinateur-tombeau, son passé d'écrivain-collaborateur sous le régime de Vichy finit par le rattraper. Mais est-ce bien sûr ? La fin en toute

²⁸⁸ Gilbert Adair, *The Death of the Author*, Londres, Minerva, 1992.

²⁸⁹ Expression utilisée pour cette dernière expérience des moribonds qui voient à l'approche de la mort, défiler toute leur vie.

²⁹⁰ Miroir convexe que l'on appelle aussi miroir à la "sorcière" !

“bonne guerre” – cela existe-t-il ? – nous permet d’en douter. Même si la mort de l’auteur – mais au fait de quel “auteur” s’agit-il ? – est annoncée depuis le titre. Premier effet de miroir complaisant, nous n’en sommes qu’au début.

Les nombreuses métalepses narratives qui interrompent le récit, sortent la parole de l’espace représenté pour la placer dans la sphère du lecteur, mettant ainsi en avant l’énonciateur qui ne renonce pas à son privilège de grand commentateur, rivalisant alors avec le Verbe du démiurge : “*Reader, I wrote that. I who write these words wrote those atrocious words.*” (59) Le narrateur franchit vertigineusement la distance qui le sépare du lecteur, l’interpelle et exhibe l’origine du discours. On verra un peu plus loin l’effet ainsi obtenu lorsque la répétition se met de la partie.

Le narcissisme de Sfax trouve encore son compte sur l’écran de l’ordinateur qui tend le miroir blanchâtre de son format standard à celui qui se livre à ce plaisir solitaire :

I checked that I had no more appointment that afternoon and, satisfied that the rest of the day was mine to do with as I pleased, I switched on my Apple Mac computer I opened a new file, to which I gave the password *Hermes*, and for a good five or six minutes sat there staring at the screen, the blank white screen-page, until at last I set typing (4)

Une panne, un *Writer’s block*, qui ne dure que cinq ou six minutes : l’écran-page-miroir déclenche l’inspiration d’Hermès alias Léopold Sfax alias... cet autre que vous avez peut-être déjà reconnu. Dans son auto-complaisance, Sfax imagine le trouble d’Astrid, qu’il pense être amoureuse de lui, lorsqu’elle le rencontre par hasard : “(*How her heart must have pounded at such an unscheduled windfall*)”. (40) Ce qu’elle ne manque pas de lui renvoyer en un reflet inversé, celui du chiasme doublé de la syllepse de la dédicace de sa thèse : “*To L. S., this dedication to him for his dedication to me*”. N’est-elle pas censée écrire la biographie du grand homme alors que c’est lui qui la rédige. dans le texte. Ce personnage satisfait et habile établit avec son lecteur une étroite connivence et l’entraîne dans le plaisir du texte narcissique. Qui d’autre en effet, à moins d’être pervers et / ou voyeur, qu’un universitaire, pourrait jouir de tels jeux formels ? Autre miroir aux alouettes. Ou qui perd gagne.

L'auto-réflexivité s'assortit de réflexions métatextuelles sur l'angoisse et les apories de la création. Insérer la métafiction c'est faire retour sur soi-même, et dénoncer la complaisance à l'origine du livre des origines, celui qu'il reste toujours à écrire. Il ne reste plus à "l'auteur" qu'à s'abolir dans sa représentation.

La main, la manière, est projetée en avant lorsque le choix de l'écrivain comme personnage, met en avant le texte comme métaphore du travail de l'écriture. Dans les arts visuels, les effets de perspective déformée à l'excès, l'invention de nombreux outils, boîtes optiques, *camera obscura*, qui permettent soit la représentation fidèle de la réalité, soit sa déviation et le dévouement de jeux d'optique, rappellent que l'artisan est à l'origine de l'artiste. Raphaël conçut le projet monumental des Stances du Vatican puis le fit exécuter par ses élèves. Différence entre le "dessin intérieur", l'idée créatrice, et le "dessin extérieur", l'exécution²⁹¹. Les ficelles du métier, comme les illusions d'optique, trouvent une résonance dans l'œuvre post-moderne où les multiples jeux de focalisation et la pluralité des voix narratives sont souvent systématiques : c'est la re-présentation et son support, la représentation dans la représentation. C'est ainsi que l'on montre volontiers le cadre²⁹², plus volontiers que ce qui est encadré.

Dans *The Death of the Author*, l'effet parergon, ni en dehors de l'œuvre, ni dedans, joue sur le cadre paratextuel. Le titre est déjà celui d'un autre ouvrage puisqu'il renvoie à l'article fameux de Roland Barthes²⁹³, dont le nom apparaît page 68. Un autre hommage à l'auteur de *S/Z* parcourt le texte lorsque la paronomase se retrouve dans le jeu sur le signifiant et la double prononciation du titre de la première œuvre de Sfax : *Either /*

²⁹¹ Pierre Barucco, *op. cit.*, 8.

²⁹² Louis Marin, "Le cadre de la représentation et quelques une de ses figures", *Art de voir ; art de décrire*, II, n° spécial, *les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, 62-81.

²⁹³ Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Le Bruissement de la langue*, *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

either : “*eyether / eether*” (83)²⁹⁴. Mais les pistes sont vite brouillées car *The Death of the Author*, c’est aussi le titre fictif d’un livre dans le livre, les révélations contenues dans le Mac de Sfax : “(‘*the Apple Mac texts*’, as they became known, were eventually brought out in a single volume, entitled the Death of the Author, by the New Harbor Press)” (132). Deux seuils retardent l’entrée en matière : une épigraphe comprenant deux citations, l’une de Ralph Waldo Emerson et l’autre de Cocteau, puis l’adresse au lecteur en forme de dédicace : “For You, the Reader”. De l’art de transgresser le cadre, une fois de plus.

La déformation anamorphotique structure l’œuvre, et produit un effet de spirale narrative et temporelle, mimétique de *The Vicious Spiral*, le livre écrit par Léopold Sfax. Vertige de la forme : trois fois les quatre pages du texte d’entrée resurgissent totalement identiques...à un détail près contenu dans la chute, qui sort du récit et interpelle le lecteur en proie à une étrange impression de “*déjà vu*”. L’expression d’ailleurs figure à la page 79. Page quatre, Sfax s’apprête à travailler sur son Mac :

at last I set typing (I’m a two finger man basically – or even one, the left forefinger serving as not much more than the right’s assistant, intervening, like the less agile half of a tennis doubles partnership, to bag an occasional comma or apostrophe) *the four pages that you have just been reading.* (4 je souligne)

Répétition et variation, page 45, suivies d’un avertissement au lecteur qui, brutalement déstabilisé, comprend qu’il a toutes les raisons de se méfier d’un narrateur aussi “roublard”.

at last I set typing [...] *the forty-five pages that you have just been reading.*

Reader, I tell a lie. English indeed has always been for me *a language to lie in*, the language in which I have sought to dissolve and destroy the past – the past which not even God, as they say, can alter. (45 je souligne)

²⁹⁴ Et l’on sait que *S/Z* est une histoire d’enquête herméneutique portant sur un double masculin / féminin

Et de recommencer, derechef, le récit de sa jeunesse et de sa collaboration avec l'occupant allemand. Cette fois-ci, en faisant mine de "dire la vérité", ce qui contredit la première partie, où il déclarait avoir refusé de collaborer à *Je suis partout*. Le texte se gonfle alors de détails passés auparavant sous silence.

Enfin, page 99, retour des quatre pages de l'incipit modulées comme on pouvait s'y attendre du comptage des pages : "I set typing [...] the ninety nine pages that you have just been reading" (99 je souligne). À chaque fois, le texte contraint le lecteur à aller vérifier au bas de la page qu'il est bien traqué par le narrateur. À signaler aussi une rareté typographique : le roman commence page 1 !

La distorsion anamorphotique va jusqu'à l'absurde : au-delà d'une ligne de pointillés encadrée de deux blancs marquant la rupture entre "la fin de l'auteur" du texte tapé sur l'ordinateur jusqu'à son dernier moment et l'Après, la voix du mort continue d'entretenir le lecteur : "*Ralph's apprehension and arrest followed my death*" (131). Conforme à la tradition du genre, le meurtrier avait commis une erreur fatale : mauvais faussaire, il n'avait pas su imiter le style de sa victime en tapant ce qui était censé être une ultime lettre explicative :

Yet, like every murderer, so at least *every great fictional detective* has assured us, he made one fatal error. It was, as it happens, in the *very matter of my style* He proved to be so utterly incompetent a *pasticheur* of its, shall I say, *pseudo-Jamesian embonpoint* that, to even an admirer of that style as gauche and unlettered as Brophy was, the 'join' was instantly visible". (132 je souligne)

Comme quoi le style, la "manière", c'est l'homme. Le texte n'en finit pas de se déconstruire, produisant l'effet d'indécidabilité aporétique et d'ambiguïté revendiqués par la construction textuelle qu'est "Sfax". S'appuyant une quatrième fois sur les pages précitées, Léopold re-présente la thèse d'un certain Francis-Xavier Palette qui aurait écrit un essai : "*Léopold Sfax Is Not Who You Think He Is*", où il démonte les invraisemblances de la double intrigue criminelle, le(s) meurtre(s) de Sfax – question de point de vue – : "*Did Sfax manage to keep typing right up to the moment when the trigger was pulled?*" (134). Puis il démontre que les images utilisées dans "les textes Apple Mac" –la métaphore du lièvre et de la tortue figurant les aiguilles d'une mon-

tre et la comparaison portant sur les doigts partenaires comme dans un double au tennis – sont logiquement absurdes et donc invalident le texte révélateur du passé inique du professeur. Petit à petit, la voix d'outre-tombe perd de sa force, les derniers mots du livre vident la page caractère après caractère, “*meaningless book*” ayant le mot de la fin.

So here it is at last, the distinguished thing, here we two together are, on the very last page, the usually missing last page, of life's mystery story. And the truth, as you can see, is that this page is exactly like those which preceded it, except that the number of characters is already thinning out and the grain of the paper is just beginning to show through.

Have I any posthumous last words? Not really. As I have discovered to my disappointment, death is merely the displaced name for a linguistic predicament, and I rather feel like asking for my money back - as perhaps you do too, Reader, on closing this mendacious and mischievous and meaningless book (135)

Clôture sur le non-sens et le signifiant imprimé sur son référent. Comme dans un trompe-l'œil, l'effet est démasqué et démasque l'artiste. Le lecteur voit le grain du support-papier et quitte la fiction des lettres. La supercherie est dévoilée : exit “l'auteur”, pour de bon. Effet-mortifère de la fin renforcé une nouvelle fois par le paratexte et l'emploi parapictural : sur la couverture figure une “vanité”, genre pratiqué au seizième siècle, nature morte composée autour d'un crâne symbolisant la mort, l'inanité des entreprises humaines, et l'orgueil du savoir. Ici, le crâne est assorti d'une mappemonde, d'une rose retournée et d'un livre, avec, sur la quatrième de couverture, une série de gros-plans sur le crâne trois fois agrandi. De plus en plus proche du lecteur, ce dernier est happé par le noir de l'orbite. Et dans le texte on retrouve la “vanité” : “*then it was out of that skull, that arose what I may call the idea of my life, an idea so grandiose, so sensational, I could feel my hair literally stand on end as I began to formulate it.*” (87) Jeu “horripilant” donc, entre l'intérieur du crâne et l'extérieur, changement d'optique, en particulier sur le travail du signifiant dont on trouve de bons exemples dans la disjonction phonétique du *either / either*, le *because* ? de Tito (!) qui signifie *why* ?, méта-lepse qui inverse les processus logiques, enfin dans la manière

retorse de comprendre un signifiant pris entre lecture convexe ou concave :

I took pains never to use the term "anti-semitism" without first qualifying it as "vulgar" or "primitive" ? Thus depending whether *the reader's eye* read the conjunction of noun and adjective *convexely* or *concavely*, so to speak, such a fastidious disinclination to leave the word alone could mean either that I held anti-Semitism to be vulgar and primitive in its very essence or else that I was holding out for some "higher" anti-Semitism, one that would be not vulgar but refined, not primitive but modern. (59 je souligne)

Un autre effet de miroir déformant, réside dans le procédé anamorphotique qui introduit subrepticement un écrivain "réel" dans le texte et en fait un personnage gauchi entre fiction et réalité. Qui d'autre voyons nous surgir à sa place "naturelle", si ce n'est David Lodge, venant chasser sur le *campus* de la vénérable *Academy* ? Dans un rôle sur mesure, le voilà en conférencier, "murmurant quelque chose innocemment", en buvant une tasse de café. (36) Et qui retrouvons-nous, juste sous l'illustration, signant une louange de *The Death of the Author* rapportée sur la première de couverture : "*Brilliant, worthy of Nabokov*" David Lodge" (Je souligne)²⁹⁵. Et Nabokov lui aussi apparaît dans le texte, qualifié de "*a writer's writer*" (38). Effets de miroirs, distorsions et déformations de l'anamorphose, voire de son double inversé le trompe-l'œil²⁹⁶, qui permettent les glissements d'optique et provoquent l'arrêt du lecteur, saisi, qui ne sait plus à quel "auteur" se vouer.

²⁹⁵ Pour la petite (toute petite) histoire, c'est David Lodge qui a attiré mon attention sur le texte de Gilbert Adair lors d'une conférence donnée pendant le *Cambridge Seminar on Contemporary British Fiction*, organisé par le British Council à Downing College, Cambridge, en juillet 1993.

²⁹⁶ Miriam Milman, *Le Trompe-l'œil*, Genève, Skira, (1982), 1992 : "Création probable de Léonard de Vinci, l'anamorphose se situe à l'antipode du trompe-l'œil. Elle crée l'illusion d'une non-réalité, d'un monde qui n'a pas de forme cohérente et pas de sens [...] Le trompe l'œil affirme la réalité, l'anamorphose la nie." (100) On pourrait, bien sûr, discuter cette définition.

Et encore la rivalité avec le père. On a vu plus haut que dans le texte de Claude-Gilbert Dubois, le maniérisme pouvait être vu comme un avatar du complexe d'Oedipe, le vouloir-être-plus-fort-que-le-père, soit, dépasser le maître en intégrant ses techniques, en faisant mieux ou plus. Voire encore renverser le mythe de Prométhée et dévorer le père. Ainsi la littérature précédente est incorporée et réutilisée "à la manière de...". Le pastiche – le mot figure dans le texte (132) – et la parodie on le sait, sont monnaie courante dans "la manière postmoderne" qui n'en finit plus de réécrire, et de remanier les textes canoniques. En même temps, l'ambivalence, de l'activité ludique, entre principe du travail et principe du plaisir, sert à maintenir le lecteur en alerte. Point de "*willing suspension of disbelief*" ! C'est ici que nous retrouvons le lien avec Wilde : tout bon spectateur / lecteur de *The Importance of Being Earnest* reconnaîtra au passage le palimpseste :

And that same pushy young man who had once accosted me on my own doorstep wrote a jocular piece in the *Village Voice* in which he wittily remarked that while one linguistic predicament *might be regarded as a misfortune, two seemed like carelessness*. (133 je souligne).

Question des origines dans l'œuvre de Wilde, de la mort dans celle de Adair, qualifiée par Sfax de "*displaced name for a linguistic predicament*".

Dernière citation pour conforter l'hypothèse oedipienne de la rivalité du sujet écrivant avec / contre ses prédécesseurs, l'un des amis de Léopold Sfax, Harold Bloom!²⁹⁷, n'a-t-il pas commis un ouvrage intitulé *The Anxiety of Influence* :

The sensation which my book caused had been preceded the year before by the publication of a work by my friend Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, whose brilliant and interesting preoccupation it was that *influence among writers constituted no benevolent, mutually congenial relaying of the torch from the cherished master to the cherishing disciple*; that by contrast those disciples who come after, and inherit the laws and lessons of the master, are obsessed by their lateness on the scene, *are Oedipally haunted*

²⁹⁷ On entend bien aussi le nom du personnage de *Ulysses* de James Joyce, différence du palimpseste s'il en est.

by forerunners [...] whom they are committed to misread, against the traditional timeworn interpretative grain, if ever they are to find a place for themselves in the sun. (25 je souligne)

Bien entendu, on l'aura compris depuis longtemps, le père à déboulonner dans cet ouvrage est bien le post-structuralisme et surtout, "le pape" de la déconstruction, Paul de Man. C'est la vie du célèbre universitaire belge émigré aux États-Unis où il fut adulé, qui sert de modèle à Léopold Sfax. Témoins les écrits condamnant les antisémites "vulgaires". On se souvient du deuil observé par tous à sa mort (1983), puis du scandale lorsqu'en 1987, on découvrait l'existence et la teneur de ses articles pour *Le Soir* de Bruxelles, journal collaborationniste.²⁹⁸

Le nom du narrateur nous avertissait : la paronomase Sfax / fax, reproduit ce qu'est un fax : du papier à la place de la parole (téléphonique), un *fac-similé*, une imitation, la copie d'un document original auquel on ajoute un détail, la spirale du S, marque du génitif²⁹⁹ ; comme la main de Parmigiano un détail qui vient déformer le tout. Mais les échos intertextuels se prolongent, puisque la mort de l'auteur, surnommé Leo par ses amis, renvoie à "*The Death of the Lion*", de Henry James, dont le style est, de l'aveu même de Sfax³⁰⁰, son modèle. On se souvient de "l'art du roman", des "réflecteurs"³⁰¹ et autres focalisateurs multiples. D'étranges similitudes croisent *The Death of the Author* et la nouvelle : ainsi, "le lion" de l'histoire, Neil Paraday (doit-on entendre autre chose : *a line* (anagramme de Neil), *a day*, ou encore *no paradise* ?), serait un écrivain à succès mal-

²⁹⁸ Voir à ce sujet l'interview de Jeffrey Mehlman, conduite par Christian Delacampagne, à propos de la sortie en 1995 de *Iphigénie 38*, Cambridge University Press, *Le Monde des livres*, 23.09.94. VIII.

²⁹⁹ Leopold's Fax.

³⁰⁰ Voir la citation ci-dessus, 132.

³⁰¹ Les livres de perspective, au XVII^e siècle ont beaucoup travaillé sur les jeux d'optique de la catoptrique (surface réfléchissante) et de la dioptrique (milieux à indice de réfraction différents). Voir à ce sujet Albert Flocon et René Taton, *La Perspective*, Paris, PUF, Que sais-je ? N°1950, 1970. Et bien entendu Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1978.

gré lui. À sa mort, son dernier manuscrit continue sa vie indépendamment de son créateur, perdu quelque part dans un train, comme Ernest "avait perdu" les auteurs de ses jours dans une gare³⁰². Notons pour l'anecdote que la nouvelle est datée de 1894 ! La mort comme métaphore de l'écriture alors, "*displaced name for a linguistic predicament*" peut-être ? Comme Sfax / Hermès en quête d'alias et d'alibis, toujours ailleurs.

Si le moment postmoderne privilégie la réappropriation par le pastiche et la parodie des textes canoniques, il devient aussi "condition" lorsqu'il reconsidère l'histoire vue comme construction verbale et non plus comme science irréfutable. C'est ce que met en scène le texte qui applique la théorie de la déconstruction à la biographie de l'un des zéloteurs de la théorie aux États-Unis, effectuant ainsi une "révision de l'histoire" (50) tout en tentant une réhabilitation individuelle (133). Ironie, voilà l'exemple d'une théorie conçue comme bouclier. *The Vicious Circle*, "*Rise and fall*"³⁰³ d'un certain Sfax, ou du général à un drôle de "particulier". Leurre, artefact et effet de trompe-l'œil : du camouflage théorique conçu comme l'un des concepts.

L'une des périodes le plus volontiers mises en scène dans les romans post-modernes se trouve être, avec le dix-neuvième siècle, l'Holocauste. Ici, encore, il est au cœur du débat, comme l'Horreur absolue, le crime impardonnable :

If I had murdered my wife in a fit of jealousy or had made off with the Mona Lisa, let's say, I could certainly have found it in myself to speak of *my transgression* all these many years later and probably found a handful of sympathetic listeners. But the Holocaust ! The Holocaust ! For that for that, on the campus of an American university – there could be no amnesty. (80)

"*You're like a Gestapo officer, you have ways of making a text talk*" (83), raillera l'un de ses collègues, ignorant le passé de Sfax. Utilisant "La Théorie" pour se refaire une virginité politi-

³⁰² Même chose dans "*Private Life*" et "*The Birthplace*" de H. James, Todorov définirait James comme une absence par excellence, cf Ann Jefferson "*Structuralism and Post-structuralism*" *op. cit.*, 99.

³⁰³ Allusion à l'ouvrage de David Lehman, *Signs of the Times : the Rise and Fall of Paul de Man*, A. Deutsch, 1989.

que, Sfax envisage même de la renier : “*if I had really believed in the death of the author, why should I have bothered to ensure that my name appear on the jacket of the book?*” (89) et tente l'impossible : “*reinterpreting history itself, doing what not even God can do : altering the past*”. (88) Il se met aussitôt à la tâche et décide de tuer son double, Hermès, grâce à une série d'arguments présentés sur deux pages de texte dans lesquelles “la Théorie” est proposée, suivie immédiatement de son application – en italiques – aux textes de son pseudonyme. Ce qui donne un texte double qui peut se lire, selon la perspective adoptée et le choix des caractères, “convexement ou concavement”. Ceci sept fois, au rythme de “*That*” et de “*and therefore*”, illustrant la perversion du système logique :

That, when subject to the closest analysis, to the most rigorous exercise of decipherment, every text could be shown infallibly to unmask and undermine the ideology that it appeared to be endorsing – *and therefore that Hermes' texts could be shown infallibly to unmask and undermine the Nazi ideology that they appeared to be endorsing*. That finally, at the most profound level of such analysis, all meaning, all intelligibility, all possibility of interpretation, would dissolve into a rattle of disconnected voices, an infinite regression of empty linguistic signs – this would be, of every text, *and therefore of every text of Hermes*, the terminus, the last stop before the abyss, what I elected to call, in an inspiration that delighted me, its aporia (90)

La chaîne de signifiants provoque bien une différence du sens, faisant dire ainsi aux textes anciens le contraire de ce qu'ils semblaient dire. Cette inversion de l'usage de la critique comme machine à remonter le temps, était annoncée dans le retournement logique du *because ? / why ?* déjà mentionné. On se souvient du *Newspeak* de 1984. Comme dans l'anamorphose, la logique interne est poussée jusqu'à l'abyme : où l'on retrouve l'Anamorphose “par excellence”, le portrait des *Ambassadeurs* (1533) de Holbein, où les deux hommes dans toute leur gloire, se tiennent au bord du néant invisible pour eux : la tête de mort infiniment allongée, “la figure dans le tapis” du premier plan. Anamorphose / vanité, et l'on sait que l'étrange forme

blanche est aussi la signature de l'artiste puisque "Holbein" signifie os creux³⁰⁴.

Le polymorphisme générique du texte lui imprime une série de déformations. Le roman passe d'une "Success Story", à un "Campus Novel", de l'autobiographie à la chronique historique, de l'article critique au roman policier. Rien n'est stable. Et à chaque fois une série de clichés, souvent drôles, disent aussi la difficulté d'écrire, de rompre avec les modèles. La vérité fuit dès qu'on l'approche. Une suite de mouvements gauchissent le récit : dans la première partie Sfax joue les innocents, dans la seconde il est coupable, dans la troisième il tait son rôle de "serial killer", enfin reconnu coupable, il peut raisonnablement espérer une réhabilitation, grâce à Palette et à ses disciples. Tout est donc dans la manière de présenter les choses au miroir déformant de l'histoire, véritable "sorcière". D'où aussi les deux meurtres comme application de "la Théorie", puisque le second meurtre, celui d'Astrid, est la cause du premier meurtre-leurre celui de Gillingwater. *Because* précède *why* encore une fois. Torsion métalectique et série de meurtres à remonter le temps. Et "la Théorie" aide à trouver ce meurtrier qui, comme Roger Ackroyd, truquait les cartes – Agatha Christie, sous la forme anamorphotique et hallucinante de "Agatha Christieish flavor" – se cachait bien derrière le texte. Mais le lecteur avait été prévenu : "Reader, I tell a lie" (45). Où la mort du personnage rejoint la mort de l'auteur. Et tombeau de l'histoire l'Apple Mac reste muet.

Tout cela concourt à mettre en relief l'écriture, la manière plus que la matière. La forme en action. Ainsi du détail anachronique revendiqué comme maniérisme dans l'exemple donné par Sfax de la "préciosité Mallarméenne". Et de faire de Mallarmée un écrivain *pré-postmoderne* (19). Comme dans l'anamorphose, ou le trompe-l'œil, l'opération de construction et de déconstruction de la forme implique la "collaboration" du lecteur qui est à l'origine d'un troisième livre, le livre supplémentaire défini par Derrida. De la position du sujet, sans cesse

³⁰⁴ Jeu de mots, jeu d'optique signalé entre autres par A. Flocon, *op cit.*, (55).

décentré, dépend le sens du texte. L'entre-deux de la forme sort de l'espace représenté et "touche" le lecteur. *The Death of the Author*, qui "utilise" et détourne la théorie paradigmatique, se constitue en un texte qui énonce sa théorie en même temps qu'il (se) l'applique. Pamphlet moqueur et pastiche réussi, le texte s'érige en démonstration de la déconstruction à l'œuvre. La question que le livre pose semble être alors, entre autres : une œuvre de fiction peut-elle énoncer sa théorie ? Peut-elle être Théorie ? Henry James, déjà mettait en scène sa théorie de l'art du roman.

L'Entropie pour finir "Dénégation d'écriture",³⁰⁵ au sens juridique du terme, le texte fait mine de s'auto-détruire sous les yeux du spectateur médusé. Méduse³⁰⁶ apparaît d'ailleurs sous les traits d'Astrid aux cheveux emmêlés, "*a tangle of reddish-brown hair*", et plus loin "*her hair, those enchantress's tresses of hers, which she would affectedly brush away from her eyes*" (41). Femme-sculpteur, Sfax la redoute :

A sculptress ? Is everyone fated to have at least one sculptress in their life ? Astrid! Her very name was a signifier of the 'creative' in all its poignant horror. No, truly no, I couldn't entrust my head to her. (4^{je} souligné)

Astrid, encore, dont le nom est l'anagramme de "*art is D-*", death qui reparaît sous différents avatars, comme le nom de ce critique "de 'Ath" (33). Pus loin ses longues jambes évoquent des ciseaux (41) : "*her crossed legs surprisingly sheer and scissor*"³⁰⁷. La coupure redoutée, l'anéantissement sont figurés par la négation de l'œuvre par elle-même, involution au lieu d'évolution comme le serpent qui se mord la queue ou l'anneau paradoxal de Mobius.

the literary text cannot help but undermine itself and a fortiori its author's intentions : it will always go its own way, generate its own

³⁰⁵ Terme juridique signifiant "le refus du défendeur de se reconnaître l'auteur d'une écriture, d'une signature", Le Robert.

³⁰⁶ On se référera avec profit à l'ouvrage de Jean Clair, *op. cit.*

³⁰⁷ Voir tous les jeux de mots possibles avec "sheer legs", "leg of sheer" etc.

free play of unprivileged, unsecured, and frequently contradictory interpretations ; and the written language will therefore always contain within itself the possibility of affirming mutually exclusive meanings : neither either / or nor neither / nor but either / either.

So it was , with the advent of the Theory, that the author was to find Himself declared well and truly dead. Since I had demonstrated that *it was for language to do the thinking, for the text to 'write' its author rather than vice versa, the presence of a human sensibility* somehow embedded within that language, within that text, had at last been understood for what it was : *an absence, a void.* (27 je souligne)

Présence de l'absence, l'aporie finale en cul de sac (27), vide le texte et tue l'auteur. Écriture fin-de-siècle, l'écriture sous rature (34) fait mine de se saborder en même temps que l'auteur et que ses personnages. Comme dans la "vanité", la mort de l'auteur célèbre l'impuissance de l'entreprise humaine, la faillite de la quête herméneutique. Cependant, la répétition qui structure le œuvre fonctionne comme principe de mort et de conservation. *Memento mori* Par un dernier retournement, la toute puissance de l'entreprise est réaffirmée puisque tout mort qu'il est, "l'auteur" a produit un texte qui reste et défie le naufrage de celui qui s'abyme dans le miroir, ou sur le bouclier de Persée. Portrait du créateur en Méduse médusée par son propre regard, pouvoirs mortifères et conservateurs de la représentation.

Contre la clôture du sens et la lecture univoque, la "Manière postmoderne", lieu du chaos pour d'aucuns, utilise la répétition et la variation pour provoquer une réévaluation des valeurs et ériger le doute en principe éthique, en méthode heuristique. On repense le sujet alors que le sujet repense. Les enjeux philosophiques soulevés par la stratégie du questionnement et le réexamen du passé à la lumière de l'historiographie et de la métafiction, nous en disent longs, comme dans notre exemple, sur ce que Sfax / Hermès appelait, pour des raisons inverses : "*the decadence of French society*" (52), (61). La re-mise en question des concepts de l'humanisme libéral par les acteurs du drame qui s'est joué entre 1940 et 1945 prouve que nul n'en sort intact. Et l'on sait que les années ne font rien à l'affaire.

L'œuvre prend valeur d'épistémé, pose le problème de la valeur de l'œuvre d'art comme lieu d'investissement du sens et source de connaissance. Ce que nous apprend le cas-limite de l'*anamorphose*, signifiant enchâssant son origine et mimant sa forme, par l'excessif remaniement de la "mise en perspective", c'est que l'excès *c'est l'œuvre* qui, par définition, advient "en plus". La création hors nature, est hors-norme, fondatrice de nouvelles normes. Artefact superflu et supplémentaire, productrice d'un iconotexte, elle n'en n'est pas moins indispensable. Sa première fonction est donc autothétique. Comme l'anamorphose provoque et transgresse, détruit et déstabilise, elle dérange et incite à la pensée qui fonde son existence, à l'acuité et non à la vacuité. Contre le confort des œuvres convenues. Sans surprises. Où l'on voit que l'accusation de futilité portée à l'encontre du maniérisme ne tient pas. En même temps, l'œuvre repose la question des "deux infinis" de Pascal. D'où aussi celle du "divertissement". La plastique du texte étiré et distordu dit les angoisses et le vertige de l'abîme qui guette les orgueilleux ambassadeurs, ces innocents vicaires, porteurs d'une singulière lettre de créances. *Vanitas vanitatum*, le texte alors, "touche" et fait mouche. Il exhibe la fiction pour ce qu'elle est, une mise dans / en [l']abyme. D'où, dernière spirale, le retour à Borgès, ici-même cité en exergue.

II. Entre-deux Transgressions

II.1 “*The Oval Portrait*” de Edgar Allan Poe ou *La dernière touche*³⁰⁸

Comme tout grand texte, cette nouvelle déjà très largement étudiée, n'en finit pas de solliciter et d'étonner la critique par des enseignements toujours renouvelés. On sait qu'un ovale est une ellipse et une ellipse a deux foyers justement. Une anamorphose du cercle. Cette alternance entre deux pôles, le mot figure dans le texte, s'érige en principe opératoire. Le narrateur lit ce qu'il voit et voit ce qu'il lit :

I wished all this done that I might resign myself, if not to sleep, at least *alternately* to the contemplation of these pictures, and the perusal of a small volume which had been found upon the pillow and which purported to criticise and describe them. Long – long I read – and devoutly, devotedly I gazed. (je souligne)³⁰⁹

Ce processus se lit à de multiples niveaux : double narration, enchâssement des récits, dédoublements des personnages, doublure du texte et critique du gothique. Mais tout cela a déjà été fait et bien fait.³¹⁰ C'est à l'un des aspects de “*The Oval Por-*

³⁰⁸ Texte paru dans *Interfaces, image texte langage*, éd. Michel Baridon, N°9, février 1996, Université de Bourgogne, Dijon

³⁰⁹ E. A. Poe : “*The Oval Portrait*”, *The Complete Edgar Allan Poe Tales*, New York, Arnel Books, (1849), 1981, 305-307.

³¹⁰ Voir en particulier : Françoise Sammarcelli, “Cadres, limites, récits : notes sur le décentrement dans les contes d'Edgar Allan Poe”, *Espaces du texte*, éd C Verley, *la licorne*, N° 28, 1994, Publications de l'Université de Poitiers, 63-74

Jean Pierre Guillerm, “Portraits ovales, Revzani-Edgar Poe”, *Récits-Tableaux*, Publications de l'Université de Lille III, 1994, 213-227.

Pascal Vacher, “Étude d'un récit spéculaire, *Le Portrait ovale* d'Edgar

trait” qui, semble-t-il n’a pas encore été suffisamment développé, que je propose de nous attacher.

Ce qui a retenu mon attention dans cette nouvelle extrêmement courte et dense, une page et demie, c’est comment, en exploitant les contraintes et les ressources de la forme, ce conte à mi-chemin entre fantastique et gothique, livrait une telle densité de réflexions sur ses enjeux esthétiques mais aussi ceux d’autres média. Il va donc nous falloir ouvrir le texte, en déployer l’appareil rhétorique, pour voir comment dans sa concentration extrême, il nous livre une leçon d’histoire de l’art au sens large du terme, présentant un bel exemple de dialogue infini convoqué dans l’iconotexte. J’avance donc la proposition suivante : non seulement “*The Oval Portrait*” affiche sa fonction de manifeste littéraire, critique et déclaration de renouvellement du genre gothique alors en faveur, mais en outre, il énonce une théorie de l’art, fournit une réflexion esthétique, métatextuelle et métapicturale, abordant des questions dont on débat encore aujourd’hui. C’est sur cet aspect particulier du mouvement pendulaire pris entre les deux foyers de l’ellipse que nous concentrerons notre attention, à savoir le battement entre théorie et fiction, réflexion esthétique et élaboration imaginaire, image et texte, modèle paternel, générateur de texte et maternel, d’inclusion. Quels sont donc les enjeux de ce texte du point de vue esthétique et métaphysique. Sur quoi nous renseigne-t-il ?

Posons déjà que sera évoquée la question posée par Mitchell à propos du tableau sous la formule *ut pictura theoria*³¹¹, ou comment l’œuvre d’art peut énoncer sa propre théorie, lorsque “la poésie est telle la peinture”.

On connaît l’histoire : comment un narrateur, mortellement blessé, échoue dans un château des Apennins où il entre par effraction, à l’instigation de son valet qui refuse de laisser son maître passer une nuit dehors. Ils trouvent donc refuge dans une chambre située dans une tourelle isolée du château récemment déserté mais encore richement décoré de tapisseries, de

Allan Poe”, *Poétique*, N° 80, Paris, Seuil 1989, 419-432.

³¹¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, The Chicago University Press, 1994.

trophées et de tableaux. S'ensuit un cérémonial du coucher, rideaux noirs tirés, candélabres allumés comme pour une veillée funèbre. Sous l'action du délire menaçant – à l'origine, Poe avait placé son personnage sous l'emprise de l'opium –, le narrateur décide de lire un petit volume découvert sur l'oreiller. Il déplace le candélabre, ce qui a pour effet de projeter un rayon de lumière sur un tableau, un portrait ovale, qui "saisit" le personnage et le force à fermer les yeux. Il s'interroge alors sur les raisons de ce puissant effet et décide, ayant replacé le candélabre à la tête du lit et ainsi replongé le portrait dans l'obscurité d'en lire l'histoire dans le petit livre commodément trouvé là. Le second récit conte comment la jeune et belle épouse d'un peintre, prise comme modèle, a vu décliner sa vie au fur et à mesure que le tableau s'élaborait. À l'instant où le peintre a appliqué la dernière touche, la jeune femme est morte. Ainsi s'achève le texte et commence notre travail.

Dénotation, connotation

Tout d'abord, les deux foyers de l'ellipse de l'ovale, entre peinture et poésie, reprennent les termes de l'ancien combat, le *paragone*, l'agon qui oppose les *sister arts* illustré par la formule bien connue : *ut pictura poesis*. Les deux "arts sœurs" figurent dans la nouvelle sous les espèces du tableau et d'un livre ; ils soulèvent la question de la représentation dans la représentation. Re-présenter on le sait consiste à "présenter à la place de", en remplacement. Donc suppléer à et par conséquent venir en supplément³¹². Les deux narrateurs, l'un, personnage dans la fiction, l'autre, auteur d'un livre, (se) suppléent l'un à l'autre et re-présentent la figure de l'écrivain. Ce faisant, l'on remonte le temps et l'on transgresse l'ordre canonique de la représentation en peinture : selon Alberti, dans la peinture historique, qu'il place au premier rang, c'est l'histoire qui engendre le tableau. Ici, c'est un tableau qui engendre deux récits : celui de sa découverte et celui de sa genèse. On assiste à une double inver-

³¹² Jacques Derrida, *De la vérité en peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1978.

sion chronologique et esthétique ce qui est l'un des *topoi* du genre fantastique.

Mais le texte nous en dit bien plus long sur la peinture et d'une manière indirecte sur la littérature et toute entreprise artistique. D'emblée le titre, dont deux des majuscules pointent le nom de l'auteur, en ordre inverse, O. P., énonce son programme esthétique dans la forme même du signifié adéquate à l'O majuscule du signifiant. Synecdoque et métonymie, par déplacement latéral et relation de contiguïté, le titre-cadre fait mine de désigner un cadre, un entour, une forme, "oval", qui est aussi le dedans c'est à dire un portrait qui re-présente un personnage, le sujet. Il dit l'adéquation du fond et de la forme, du cadre et de l'écriture. Citons Louis Marin : "Le cadre concentre et focalise sur le tableau les rayons de l'œil en neutralisant la perception des objets avoisinant le tableau"³¹³. Le cadre du tableau s'érige en marqueur différentiel et arabesque, forme-ornement, lieu-limite de séparation frontière et seuil, ce qui renforce le lien avec le titre-cadre. Il présente sa théorie : l'énoncé du titre annonce que le texte va évoquer autre chose qu'un récit, il lie la fonction du lisible au visible et met en scène une théorie de la contemplation, de la re-présentation, de la réception. "Le cadre" définit bien "le lieu d'une opération symbolique."³¹⁴ "*The Oval Portrait*" ne se donne pas comme une réalité bien qu'il semble le faire au début pour ancrer le récit et produire l'impression d'inquiétante étrangeté. Mais dès le titre, la nouvelle se donne comme un ailleurs, celui de l'esthétique et non plus du réel. On suit le narrateur pour ne plus revenir en arrière. Jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Que nous dit-on ? Il va s'agir d'un cadre, donc, limite entre l'intérieur et l'extérieur du mur et du texte du mur, d'un contenant "oval" et d'un contenu "portrait" déjà classé dans une catégorie esthétique. La structure du texte confirme : le texte est clairement scindé en deux parties, l'une, le récit-cadre, relate la mésaventure du narrateur homodiégétique, la seconde marquée

³¹³ Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Hautes Études, Gallimard / Le Seuil, 1994, p. 316.

³¹⁴ *Idem* p. 317.

par des guillemets et enchâssée dans le récit premier, est celle d'un narrateur hétérodiégétique et intradiégétique. Chacun des deux narrateurs illustre une pratique de l'histoire de l'art différente, préfigurant en cela la rupture du vingtième siècle. Le premier, en bon sémiologue, se livre à une opération de dénotation, tandis que l'autre relate une "vie des artistes" ou plutôt des œuvres racontant l'histoire archaïque de la conception du tableau. Regardons de plus près ce que nous livre le premier narrateur lorsqu'il décrit les tableaux "modernes" du château "an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque". il évoque le cadre du portrait, son style et nous livre des appréciations et des commentaires esthétiques.

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a *vi-gnette* manner ; much in the style of the favourite heads of Sully. The arms, the bosom and even the ends of radiant hair, melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the background of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in *Moresque*.

"L'arabesque"³¹⁵, ornement d'écriture et dessin, figure en bonne place et souterrainement travaille le texte puisque l'œuvre fait retour sur elle-même et se cite en évoquant le recueil précédent, *Tales of the Grotesque and Arabesque* paru en 1840, soit deux ans avant "*The Oval Portrait*"³¹⁶ En outre, "*Arabesque*" et "*Moresque*" introduisent dans la nouvelle un élément exotique

³¹⁵ Le *Webster's* donne de l'arabesque la définition suivante : (fr it arabesco Arabic, made or done in the Arabic fashion.)

arabesque : a : an ornament or a style of ornamentation found in painting, low-relief carving, mosaic and textile design that employs flowers, foliage, or fruit and sometimes animals – and figural outlines or forms so as to produce an intricate pattern or interlaced lines sometimes geometric and angular in character (as in Islamic art) and sometimes curviform and flowing (as in renaissance decoration). b : a linear design motif of the kind occurring in arabesque ornaments. Musical embellishment.

³¹⁶ La nouvelle a tout d'abord été publiée dans *Graham's Magazine* en 1842, puis le texte définitif dans *Broadway Journal*

et légèrement inquiétant, voire barbare(esque), de nature à inquiéter le lecteur friand de fantastique.

Le "sujet" du tableau est une femme, entre l'extrême jeunesse et l'âge adulte, un buste entre présence et absence de corps. Où l'on retrouve l'oscillation. L'opération de dénotation apporte un commentaire sur le fond, le contour, l'effet de brouillage des limites, la manière, le dégradé etc.

Nous voilà renseignés sur l'aspect matériel de l'œuvre mais le goût du jour, lui aussi est évoqué, lorsque l'on fait appel à la référence sociale et à l'histoire de l'art : le tableau appartient au genre de la "vignette", il est peint à la manière de Sully, artiste extrêmement en vogue à l'époque³¹⁷. Référence artistique asser-tée et mise en situation, suscitent un effet de réel qui se superpose à l'autre référence, celle de l'extra-textuel littéraire, puisque Ann Radcliffe est citée dès la quatrième ligne, et plus discrètement H. Walpole dont *The Castle of Otranto*, "a château", s'il en est, constitue l'un des hypotextes du "Portrait ovale"³¹⁸. Le gothique et le fantastique s'affrontent, archaïsme et modernité, comme pour les tableaux.

Le dispositif de visualisation constitue une véritable mise en scène esthétique propre à encadrer le tableau pour qu'on le voit dans les meilleures conditions. Il accentue en même temps l'impression de recul infini : comme au théâtre, l'on a un spectateur et un machiniste (le valet), un rideau et un coup de projecteur donné sur le tableau dissimulé dans une niche. Tout est prêt pour que se déclenche "l'effet". Où l'on nous rappelle que c'est par la lumière que tout arrive, c'est elle qui fait naître le tableau. Sans elle – et son autre, l'ombre – nulle vision possible³¹⁹.

³¹⁷ Voir l'article sur Sully, *Le Robert de la peinture*, 1975.

³¹⁸ Dans *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, (1764), les portraits s'animent et participent à l'action.

³¹⁹ "Camera obscura" : la chambre noire. Dans la nouvelle de Poe, la chambre hermétiquement close évoque le dispositif de la *camera obscura* de la Renaissance lorsque les peintres hollandais voulaient transcrire au plus près la réalité. On pense aussi à la chambre noire qui sera celle de à l'appareil photographique plus tard : les volets fermés, les

Pouvoirs de l'image³²⁰

But the action produced an effect altogether unanticipated [..]. I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. Why I did this was not at first apparent even to my own perception. But while my lids remained thus shut, I ran over in my mind my reason for so shutting them. It was an impulsive movement to gain time for thought – to make sure that my vision had not deceived me – to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze. In a very few moments I again looked fixedly at the painting ;

"L'effet" dû à l'apparition du cadre est de l'ordre du symptôme, celui de l'apparition / disparition, aphanasis / épiphasis³²¹. Il signale un art qui fait retour, un "sujet" qui revient, un affect qui signale le retour du refoulé : ce portrait est presque une nature morte. La lumière destinée à éclairer le livre, éclaire du même coup le tableau. Et le narrateur de fermer les yeux. Paradoxalement, il s'agit de "fermer les yeux pour voir"³²². La vision dissipe le brouillard du délire et ramène le sujet à la vie : "for the first flashing of the candles upon that canvas had seemed to dissipate the dreamy stupor which was stealing over my senses, and to startle me at once into waking life". Elle l'éveille. Il tente alors de comprendre ce réflexe primitif d'épouvante et adopte la position du critique et du théoricien face à l'œuvre d'art.

But it could have been neither the execution of the work, nor the immortal beauty of the countenance, which had so suddenly and so vehemently moved me. Least of all, could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for

rideaux noirs du lit, la lumière qui envoie un faisceau lumineux sur le portrait qu'il s'agit "d'éclairer". Dans la chambre noire, le rayon du pinceau de lumière éclaire le tableau comme surface déjà-là, non-fenêtre, surface qui se donne en-ça. Voir à ce sujet Louis Marin, *De la Représentation* : "Éloge de l'apparence" p 240.

³²⁰ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

³²¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit 1992, p. 25.

³²² Georges Didi-Huberman, emprunte à Joyce le célèbre "Fermons les yeux pour voir." de *Ulysse*, idem, p. 9.

that of a living person. I saw at once that the peculiarities of the design, of the *vignetting*, and of the frame must have instantly dispelled such an idea – must have prevented even its momentary entertainment. Thinking earnestly upon these points, I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait. At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute lifelikeness of expression, which at first startling, finally confounded, subdued and appalled me.

Déhiscence dans le temps du “sujet” et du “regard”, “syncope théorique”, “contemplation et spéculation”³²³. Il lui faut une heure pour comprendre que ce qui l’a “saisi” ce n’est pas la beauté sidérante du modèle ou la virtuosité de l’exécution – la manière, le contenant – ni qu’il ait pu confondre le portrait avec une personne vivante – le contenu, le sujet –, ce qui aurait été le cas dans la littérature fantastique qui anime l’inanimé. Les signes de l’œuvre esthétique étaient suffisamment clairs pour qu’il ne s’y trompât point et il les énumère rationnellement : l’exécution, la vignette, le cadre. Ce n’est pas non plus le fait de sa crédulité (ce qui aurait logé l’erreur dans l’œil du spectateur qu’il est). Non, ce qui l’a aveuglé c’est la ressemblance “absolute”, “*the absolute lifelikeness of the expression*”, “d’une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même”³²⁴, la représentation non seulement au “vif semblant”³²⁵ mais à la vie semblant. “*Absolute lifelikeness*” – signifiant remarquable qui se détripie, se copie et se répète avec une légère altération à chaque fois, celle de “*l i e*”, le mensonge – “of the expression”, soit, la vie saisie dans ce qu’elle a de plus fugace, le mouvement, l’humeur, ou plutôt l’effet-vie. “C’est une image et pour tant c’est la vie”³²⁶. C’est bien la perception simultanée du fait pictural et de l’illusion parfaite, la ressemblance avec la vie (et non avec le modèle), qui frappe le narrateur de stupeur. La superposition vie-mort, donc, puisque comme dans tout ta-

³²³ Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., p. 299

³²⁴ Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974

³²⁵ Expression utilisée par France Borel, op. cit., p. 25.

³²⁶ Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., p. 243.

bleau, la vie saisie est figée donc tuée. Présence de l'absence, "c'est là et c'est perdu"³²⁷. Où l'on opère un retour au fantastique, la superposition de la représentation-comme-vie, l'alliance mort-vie / art-vie, du modèle croqué sur le vif par un peintre-vampire, a médusé le spectateur. "Ce que nous voyons ce qui nous regarde".

Méduse fait un retour en force, la seule Gorgone mortelle, qui fournit le mythe favori de la représentation et des dangers de la pétrification par le regard de la chose. L'esthète doit assurer la coupure entre la chose et sa représentation, comme le glaive de Persée tranchant le cou de Méduse grâce au subterfuge du simulacre, le détour du regard par le bouclier d'Athéna. Et ce portrait-coupure ne présente-t-il pas : "*A mere head and shoulders*" ? Dans le combat entre la vie et la mort, rappelons-le, le narrateur est mortellement blessé, l'oxymore favori du récit fantastique déjoué dans le gothique par l'explication rationnelle, montre qu'il ne s'agit pas d'un fantôme mais de la puissance d'évocation du tableau, du pouvoir de l'image, perçue comme telle dans son cadre esthétique et non pas prise pour la chose elle-même, comme dans le trompe-l'œil. C'est là que réside la révélation esthétique, le "secret" dont nous entretenit le narrateur : "*the secret of the effect*". Il ne lui reste plus alors qu'à remonter aux sources et à lire le récit de la création du portrait pour comprendre *comment* ce portrait est parvenu à incarner aussi absolument la vie. Et c'est d'un autre défi au savoir-faire du peintre, dont nous entretenit Poe.

Les couleurs de la chair : l'incarnat

Dans la lutte du clair-obscur entre la vie et la mort, c'est encore une histoire de la vie dans la mort que lit le narrateur. Le sujet, la jeune femme, meurt au moment même où son portrait est achevé, comme le texte s'achève sur le mot "*dead*", morte sans qu'il y ait de retour vers le narrateur premier dont la

³²⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 14

fin coïncide avec la fin de sa / notre lecture³²⁸. Où l'on retrouve le fantastique. Négligée, vampirisée, la jeune femme a perdu les couleurs de la vie au profit du tableau.

Au départ, les regards de l'artiste opèrent le va-et-vient entre la jeune femme et la toile ; mais bientôt il ne s'occupe plus que de la représentation, de la matière, du tableau. Le modèle, sujet-prétexte au départ, est finalement délaissé.

But at length, as the labour drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret ; for the painter had grown wild with the ardour of his work, and turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife. And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him.

L'échange, la communication, n'ont pas lieu : la lumière – autre inversion – tue la jeune femme, les teintes transitent de ses joues au tableau. Et c'est le coup fatal :

³²⁸ Trois instants de coupure pour trois protagonistes

- le narrateur qui “n'en revient pas”
- le modèle mort = la fin du tableau terminé. Tué par la représentation
- le lecteur qui ne connaîtra pas la fin de l'histoire La nouvelle joue la mort du lecteur en même temps que celle du modèle et du narrateur Comme pour la vie humaine, la mort interrompt brutalement et irrémédiablement le processus. Aucun retour n'est possible, voilà une histoire qui devient un destin pour ceux qui restent Fin du narrateur confronté à la fin du texte.

Les trois fins (celle du modèle, du narrateur et du texte) s'entendent dans la conscience du lecteur qui vit une expérience, une représentation de l'effet de la mort en action. Les trois fins sont unies dans la rupture finale :

1. “*dead*” (+personnage)
2. fin du discours (le N) de l'énonciation.
3. (= la fin) pour le lecteur et la fin du texte,

(typographie).

Le signifiant “*dead*” porte l'acmé, la révélation, la fin comme il est le mot de la fin La triple fonction du mot opère en serrure qui boucle le texte Trois instants portés à leur plus haute intensité, se consomment dans l'incandescence de l'auto-destruction.

And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush on the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed ; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought ; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, 'This is indeed *Life* itself !' turned suddenly to regard his beloved : - *she was dead* !

Le procédé de la répétition littéraire insiste sur la répétition du procédé pictural, c'est dire que le coup fatal est porté par la couleur, le glacis, la dernière touche, celle de l'incarnat, celle qui donne l'effet de véracité, les couleurs de la vie : "il a sa peau"³²⁹. Comme lors du baptême et de l'extrême onction, le saint chrême, l'huile sainte, c'est en "touchant" de son pinceau, les portes de l'âme que le prêtre-peintre les referme à jamais. En même temps, le regard du peintre perdu dans la contemplation de son œuvre, "*entranced*", mime celui du narrateur premier plongé dans une réflexion esthétique et théorique sur l'origine et le secret de l'effet, "*the spell of the picture*". Là où l'un réalise que la mort vient de passer, l'autre découvre l'effet-vie de la picturalité.

Ce qui fait le prix et la réussite esthétique du tableau, le secret du chef-d'œuvre, c'est bien cette question de la couleur, celle de la bouche et des yeux. De l'incarnat à la réincarnation on voit qu'il n'y a qu'un pas. Véritable défi lancé aux peintres, technique réputée comme étant la plus difficile à réussir, Le Titien n'était-il pas soupçonné de mêler du sang à ses couleurs pour imiter l'incarnat ? On se rappelle la réputation "sulfureuse" du cinabre.

En fait, l'incarnat serait le coloris infernal par excellence, pour la raison qu'il est moins le prédicat coloré de telle substance localisée que le phénomène-indice du mouvement même du désir à la surface tégumentaire du corps. Mouvement et désir font l'extrémité, justement, ils font l'au-delà, l'idéal, - l'enfer de la peinture. L'incarnat n'en serait pas moins comme le devoir-être du coloris : il serait le coloris-Eurydice à chercher dans les dessous (où pur

³²⁹ France Borel, *Le Modèle, ou l'artiste séduit*, Paris, Skira, 1990, p. 103.

mouvement du désir, il est encore invisible, diaphane en tant que coloris "en puissance") et à ramener jusqu'aux surfaces visibles du tableau.³³⁰

Pour obtenir le sang de la vie il faut commettre un crime de sang. "L'expression" dont parle Poe, ce qui saisit le narrateur premier, c'est le fugace mouvement de la vie, l'insaisissable tressaillement de la chair labile qui frémit sous les couleurs de l'émotion : rappelons "la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer"³³¹. Dialogue entre Poe et Balzac.

L'amour-fou

Mais encore, le texte se constitue en avertissement sur l'amour-fou qui lie non pas deux êtres de chair mais un peintre et son œuvre par le détour de l'être humain dont l'amour au départ suscite l'œuvre. Le chiasme nous renseigne : les regards se croisent mais ne s'échangent pas : "*she saw that the painter, (who had high renown,) took a fervid and burning pleasure in his task, and wrought day and night to depict her who so loved him.*" Enfermée dans la tour comme Danaé (rappelons que Danaé était la mère de Persée), la jeune femme n'est pas fécondée par la pluie d'or. Détournée, la lumière tombe sur la toile et c'est elle qui reçoit la semence.

But she [. . .] sat meekly for many weeks in the dark high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead.[...] he *would* not see that the light which fell so ghastly in that lone turret withered the health and spirits of his bride who pined visibly to all but him.

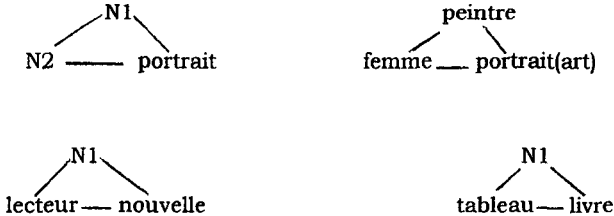
Le peintre, regarde le modèle placé sur un piédestal mais ne le touche pas. L'union du peintre et du modèle engendre l'œuf de l'ovale (l'ovale du visage, du tableau, de l'œuf symbole de la vie, de l'origine donc et forme parfaite). L'énergie amoureuse est détournée, déviée, au profit de l'œuvre. La jeune fem-

³³⁰ Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 69.

³³¹ France Borel, *op. cit.*, note 5 du troisième chapitre concernant *Le Chef d'œuvre inconnu*.

me voit son mari-peintre progressivement absorbé dans l'œuvre, elle le perd comme elle est perdue. Les fibrillations de la sexualité passent dans le texte, les caresses de la touche sur les lèvres du portrait à défaut de celles de la femme aimée, comme, l'allusion à la qualité masturbatoire des nombreux aller-retours solitaires du narrateur pris entre livre et tableau. Allongé sur son lit de délire, il fait face au tableau qui lui est doublement désigné comme objet à désirer par la lumière et par le discours de l'autre narrateur (toujours le troisième terme, la médiation)³³². Enfin l'oeil érectile du peintre le constitue en sujet-voyeur et révèle la déviation de la sexualité qui fait retour sous la forme de la pulsion scopique³³³.

Le désir médiatique et médiatisé, la triangularité érotique, est présente de nombreuses fois dans le texte. Elle figure le détour nécessaire par le médiateur et la médiation pour accéder à l'ineffable esthétique, le troisième terme du triangle du pendule de l'oscillation. Où l'on retrouve aussi l'origine de "séduire" : *se-ducere*, le détournement, l'écart, la séparation³³⁴.



³³² Citons J. W. T. Mitchell pour donner une explication de l'oscillation du texte et du narrateur dont le regard fait l'aller retour entre le portrait et le livre. Mitchell voit un lien entre la masturbation et le désir de voir la femme-objet du fantasme. Le désir – entre deux hommes passe par la femme ici le poète, le peintre, la femme, illustration du *ut pictura poesis* joute, rivalité, entre le poète et le peintre. "Description of a feminine object by a man in the direction of a masculine audience". W. J. T Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., pp 167-168.

³³³ Voir France Borel, op. cit., p. 91 et suivantes.

³³⁴ France Borel, op. cit., p.92.

Les mouvements pendulaires entre ces attracteurs étranges lancent un avertissement : l'artiste (le poète, le peintre) tue le sujet de sa représentation dès qu'il le re-présente. Le sujet devient fondamentalement autre et s'efface derrière la représentation qui prend sa place, lui supplée dans les deux sens du terme. Le modèle n'est qu'un modèle, un moyen d'accès vers l'inaccessible, un prétexte, un "poncif"³³⁵, comme dans le récit-fondateur des origines de la peinture lorsque la fille du potier Boutadès dessine sur le mur le contour de son amant qui va partir en voyage. Rappel, si nécessaire du rôle originel de la peinture : présenter l'absent³³⁶.

"*The Oval Portrait*" nous fournit une lecture asociale et romantique de l'artiste qui sacrifie l'amour humain pour se tourner vers l'amour de l'art logé au plan supérieur dans son échelle de valeurs. L'ancienne question est agitée, celle du prix de la vie, du prix de l'art. En même temps, la nouvelle nous renseigne sur ses présupposés métaphysiques et romantiques, sur ses intuitions psychanalytiques avant l'heure et l'origine de l'affect : le caractère inhumain, vampirique et cruel, forcément narcissique et égocentrique de l'artiste qui, comme Prométhée et Pygmalion, vole à la vie, ses couleurs. L'artiste se fait l'égal de Dieu, créateur plein d'orgueil, il est son propre père³³⁷. En même temps que le tabou, le biographique font retour : Poe qui écrit sur un portrait ovale, se nourrit d'une jeune femme morte à vingt-quatre ans, sa mère, peinte par Sully, justement, et d'une future morte, Virginia sa femme déjà très malade, dont on fera un portrait ovale, dans le style de la "vignette" sur son lit de

³³⁵ Le poncif, procédé utilisé par les peintres de fresque à la Renaissance, consistait à dessiner sur un patron la forme à reproduire puis à passer une roulette sur le dessin. On déposait ensuite une poudre de terre brune sur le contour dont la ligne subsistait sur le mur après retrait du patron. De nombreuses traces de poncifs sont encore visibles comme dans les fresques de Piero della Francesca, par exemple

³³⁶ France Borel, *op. cit.*, p. 22.

³³⁷ Voir la synthèse de l'œuvre de Freud concernant l'art effectuée par Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art*, Paris, Galilée, 1985.

mort, en 1847, alors qu'elle n'était âgée que de vingt-cinq ans³³⁸. Coïncidence des âges, toutes deux correspondent à la description du portrait : "*a young girl just ripening into womanhood*". Dédoublant à l'infini l'image de la mère perdue, Poe lui offre ce nouveau "portrait".

L'art peut / doit donc détourner de la vie pour entraîner l'artiste vers l'Idée. Du monde sensible au monde idéal. Nécessaire détour pour l'accès au plan supérieur, renonciation à l'amour charnel pour l'amour de l'art, pour mieux rendre l'amour charnel : paradoxe du peintre, du créateur, il passe par l'amour pour accéder à l'art : "*and in soothe some who beheld the portrait spoke of its resemblance in low words, as of a mighty marvel, and a proof not less of the power of the painter than of his deep love for her / whom he depicted so surpassingly well.*" (je souligne). Écho inversé du chiasme cité plus haut, "[he] to depict her who so loved him", et tension en chiasme entre les deux segments de phrase à l'intérieur du texte, l'écho dit l'impossible rencontre entre les deux plans ("love" et "depict" ne se répondent pas) et évoque les théories néoplatoniciennes.

L'art serait donc nécessairement amoral, ou plutôt il fonderait sa propre éthique. Asocial par définition, hors la loi contre la loi qu'il réécrit à sa manière, l'artiste s'érige en maître de la loi, égal du père et novateur : loi du travail de l'inhumain qui révèle la part du diable en chaque créateur. Témoin, l'ouverture par où passe le symptôme. Une révélation ne peut se faire que par effraction, c'est ce que symbolise la blessure du narrateur, entre la vie et la mort, la blessure d'où s'échappe la vie mais qui le prédispose à la connaissance ultime en même temps que lui aussi effectue une blessure puisqu'il entre par effraction dans le château, "*a forcible entrance*", c'est dire qu'il commet le viol de la maison-mère.

Révélation d'un secret, "*the true effect of its spell*", qui inspire la terreur, le secret de l'art rien de moins, et la quête de l'absolu. Du profane au sacré, c'est à cela que nous entraîne

³³⁸ Les deux portraits sont reproduits dans Marie Bonaparte, *Edgar Poe sa vie – son œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, 168, 262

"*The Oval Portrait*". "l'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité", selon Nietzsche³³⁹.

Par sa forme extrêmement condensée, "*The Oval Portrait*", célèbre le pouvoir de la nouvelle qui, en quelques paragraphes, soulève des questions fondamentales d'histoire de l'art en littérature, comme en peinture. Le texte qui se lit comme un conte mi-fantastique mi-gothique, s'érige en réflexion esthétique et dans le battement entre les deux foyers de l'ellipse qui concentre la stratégie narrative de l'iconotexte, sa rhétorique et son organisation, il oscille entre fiction et théorie et énonce sa théorie. Celle du renouvellement d'un genre, le gothique, celle de la forme concentrée de la nouvelle qui doit en dire long en quelques mots, celle enfin d'un principe esthétique, la mimésis, la ressemblance à la vie elle-même. Ce que fait l'artiste, le médiateur, c'est saisir puis restituer, "rendre" la vie, la mettre sur la toile. C'est à dire essayer désespérément de fixer le temps qui passe dans son mouvement, lutter contre la mort et la finitude. Rendre immortel le modèle que l'on tue. Maîtriser sa perte et effectuer par avance le travail du deuil. Ceci au prix de la vie elle-même. Le peintre absorbé dans / par son œuvre, vampirisé par elle, meurt au monde et échappe au temps des mortels, mais en même temps, il ne voit la vie s'écouler que lorsqu'il est trop tard. Autre forme de transe, de "*spell*", de drogue comme l'opium dont usait Poe, pour oublier la condamnation dans "le désir et la poursuite du tout"³⁴⁰. Les couleurs de la vie alors ? La dernière touche, en tout cas.

Dernier effet de simulacre le trompe-l'œil de la fin avec le mot "*dead*" voit s'effacer le narrateur premier et disparaître la moitié du cadre. Car c'est bien nous qui avons lu le récit de peinture et non lui, qui n'existe pas et disparaît. Il n'était qu'un dispositif, un médiateur, une re-présentation, le sujet du véritable portrait. Il nous laisse donc sa re-présentation et la présentation de sa théorie. Celle de l'inachèvement, du manque, de l'absence. Comme le portrait, le sujet de l'énonciation a vidé les

³³⁹ Citation utilisée par France Borel, *op. cit.*, p. 93.

³⁴⁰ Frederick Rolfe (Baron Corvo), *Le Désir et la poursuite du tout*, trad Jules Castier, Paris, Gallimard, 1963

lieux lui aussi, il ne reste que sa défroque allongée derrière des rideaux noirs, son double qui contemple un tableau à jamais dans l'ombre : un regard. Il n'était qu'un guide vers l'intérieur de l'histoire, un mentor, *l'admonitor* délégué qui disparaît une fois sa tâche de désignation accomplie "*and quaint words that follow*". Les deux foyers du portrait cette fois-ci, sont donc le Narrateur-personnage et le sujet représenté sur le tableau, mis tous deux à la place d'un autre de chair. Cependant, la voix qui perdure nous "touche" : la chose peinte n'est pas la représentation de la chose "réelle", mais la présentation de son double. Le trompe-l'œil ou la mimésis en excès, manque, reste ou trace, effet de présence / absence, disparaît du texte laissant derrière lui dans l'œil du lecteur, une sidération, la rayure d'une angoisse.

II.2 L'effet-Méduse ou la drôle "d'histoire" de Julian Barnes³⁴¹

Texte marin à navigation variable, *A History of the World in Ten and a Half Chapters*³⁴², n'en finit pas de provoquer le lecteur, l'entraînant dans la rhétorique du jeu – entre principe du plaisir et principe du travail – malgré lui. Glissant d'entre les mailles de la définition, le roman – en est-ce bien un ? – de Julian Barnes, apparaît dès le titre comme éluif et humoristique. Figure de l'entre-deux eaux, il est en cela typique de la manière post-moderne qui a présidé à son élaboration. Presque un cas d'école, on y retrouve le refus de la clôture, de la fixité, du centre. Quelque part entre le début et la fin, la représentation picturale fait matériellement irruption et concrétise le mouvement de flux et de reflux du texte, tout en interrogeant les mythes fondateurs. Le visuel constitue alors un lieu d'investissement du sens, là où se lisent les enjeux du savoir. Ce faisant nous verrons la cohérence du projet se dessiner derrière la figure d'une Méduse anadyomène.

Le mouvant de l'entre-deux post moderne

Le titre à lui seul est programmatique. "*A History*" pointe l'énonciateur, révèle déjà qu'il va procéder à une déconstruction de l'Histoire-comme-science-irréfutable ; qu'il s'agira de proposer *une* histoire, un point de vue, soit se placer dans la subjec-

³⁴¹ Texte paru dans *L'Entre-deux*, éd. Claudine Verley, *Cahiers FO-RELL*, N° 6, Mars 1996, Université de Poitiers.

³⁴² Julian Barnes, *A History of the World in Ten and a Half Chapters*, London, Picador, 1990.

tivité la plus totale. Donc, une parole, et le texte va osciller entre passé du récit et présent de la narration. L'histoire démasquée, elle n'est plus qu'une construction, un discours.

You keep a few facts and spin a new story round them (109)

[...]

We make up a story to cover the facts we don't know or can't accept; we keep a few true facts and spin a new story round them. Our panic and our pain are only eased by soothing fabulation ; we call it history. (242)

Toute notion de vérité se trouvant évacuée, l'histoire est réduite à la seule vérité du sujet, de l'énonciateur. Outre ce "poncif" de la post-modernité, l'origine du mot nous rappelle qu'il s'agissait d'un outil pour tracer les contours *a fresco*, contour et donc forme, l'historiographie s'augmente de la métafiction et de l'intertextualité. Là encore, *A History... is "true to type"*.

Car, s'il est un texte un et multiple c'est bien de ce texte dont il s'agit, lorsqu'il refuse la clôture de l'unique. Non seulement il procède avec jubilation à une réécriture palimpsestueuse d'un certain nombre de textes canoniques et quels textes ! mais en plus il assume une valeur provocatrice et iconoclaste. En même temps, bien sûr, il procède à leur célébration. Valeur paradoxale de l'œuvre qui contraint le lecteur à effectuer le lien dans un mouvement de va et vient incessant entre les couches du palimpseste. C'est Le Livre, la Bible avec la parodie de la Genèse, l'histoire de l'arche de Noé, et l'ivresse du patriarche qui sert de fil conducteur à cette nouvelle "histoire du monde". Les Saintes Écritures, *l'Utopie* de Thomas More, *The Tempest*, *Robinson Crusoe*, *L'Odyssée* et *Ulysses*, les romans d'aventure victoriens, les romans américains célébrant l'union de la mystique et de l'esprit d'entreprise sont associés à des souvenirs de films, comme *Elmer Gantry* ou *Mission*. Des documents dits d'époque, comme les *Archives du Procès de Besançon* (1520), se combinent à la reprise et à la transformation d'événements contemporains, "réels", tels le naufrage du *Titanic*, le détournement de l'*Achille Lauro* par Septembre Noir, le drame de Tchernobyl, ou les aventures d'un astronaute mystique. À peine stabilisé, le texte se déconstruit et se reforme autrement. Les

signifiants se combinent en chaîne mais le sens recule infiniment. Le texte opère un retour aux origines en même temps qu'il s'origine. Le lecteur sidéré assiste à un battement entre le texte des origines, la Genèse et l'origine du texte, entre réalité et fiction. Dix chapitres certes, comme il y a dix commandements en particulier le troisième (tu n'adoreras pas d'autre dieu), le sixième (tu ne tueras point), et le neuvième (tu ne porteras point de faux témoignage) sont illustrés, surprise ! surprise ! dans les chapitres... trois, six, neuf. Réécriture et rature aboutissent à cette "écriture sous rature" dont parle Derrida.

Bien entendu tout lecteur de *A History* aura été sensible au rôle fondamental de l'ironie dans ce "roman" qui participe de deux niveaux d'énonciation, dont la valeur double le sens qui dérive quelque part entre les deux, zone de passage entre la parole de l'énonciateur et le sous-entendu du contraire. L'ironie et les nombreuses formes d'humour présentes dans l'œuvre se combinent si souvent qu'elles aboutissent à des formes mixtes d'humour-ironie dont on serait bien en peine de séparer les composantes. "*Fish or fowl?*". Le lecteur est soumis à un véritable travail de production, il doit sans cesse réamorcer la ligne. À peine installé le voilà désinstallé. "*A History of the World*" / word, rien que cela !

Entre zéro et un : célébration de la demie :

Reprenons le titre, décidément programmatique. On va voir que le refus d'un centre fixe et la figure particulière de l'entre-deux dynamique, se lit dans la structure même de l'œuvre reposant sur la généricité paradoxale de ses composantes. Le texte qui semble chaotique au premier abord, révèle en fait une construction extrêmement contrôlée et régulière. Les "chapitres", on s'attardera plus bas sur la définition, les unités dirons-nous, oscillent entre récit et essai. Le texte qui annonce dix chapitres et demi est en fait composé de quatorze unités. En effet, le cinquième chapitre est séparé en deux unités textuelles, V 1 et V2 et le chapitre sept en trois unités, soit les "*Three Simple Stories*" du titre. Hommage aux *Trois contes* de Flaubert et à "Un cœur simple" en particulier. Coup d'œil auto-référentiel et narcissique au *Perroquet de Flaubert*. Si l'on examine les qua-

torze unités du point de vue générique, on obtient le schéma suivant :

1 The Stowaway :	Récit
2 The Visitors :	Récit
3. The Wars of Religion :	Archives / plaidoyer
4. The Survivor /	Récit
5. Shipwreck 1	Récit
Shipwreck 2	Essai
6 The Mountain	Récit
7 Three Simple Stories	1 Récit
	2. Essai
	3 Récit
8 Upstream !	Récit
Parenthesis	Essai/plaidoyer
9 Project Ararat	Récit
10 The Dream	Récit

Soit une structure binaire alternant régulièrement deux récits / un essai, en miroir et en chiasme articulé autour du centre vide passant entre la sixième et la septième unité quelque part dans le blanc de la typographie³⁴³.

À cela s'ajouterait une structure en alouette, "rosalie" pour les musiciens : chaque chapitre reprend et annonce les autres. "*everything is connected even the parts we don't like especially the parts we don't like.*" Une et multiple, la drôle d'histoire de Julian Barnes ? certes !

³⁴³ On pourrait arguer que la structure reflète l'instabilité caractéristique du post-modernisme puisque, si l'on compte la reproduction du radeau de la Méduse comme une unité, les quinze sections s'ordonnent en deux versants symétriques dont le sommet culmine au chapitre six – ce qui serait aussi le cas pour les dix chapitres et demi – justement appelé "*The Mountain*", désignant ainsi le mont Ararat et la sixième commandement "Tu ne tueras point".

Mais revenons sur le problème du "chapitre" et des 10 chapitres et demi annoncés dans le titre. Qui décide de "la demie" sinon le metteur en chapitres, l'énonciateur encore une fois qui exhibe ainsi sa volonté. Mais, vraiment, qu'est ce "qu'un demi chapitre" ? Vertige de la définition une nouvelle fois prise entre l'unité et le néant. Il y a chapitre ou rien. Un demi chapitre pour l'un, peut être un chapitre entier pour l'autre. Un demi-chapitre serait-il un chapitre inachevé ? Ou un texte qui n'accéderait pas à la qualité de chapitre comme ici, cette "Parenthèse" à laquelle on refuse l'accès à la numérotation ? Cependant, ce segment de texte est parfaitement autonome, il forme une unité et semble du point de vue qualitatif tout aussi digne que les autres de recevoir le "label" chapitre. Question de point de vue, de définition donc.

"Parenthèse" a la même longueur que les autres "chapitres", il se présente comme un essai essentiellement, même si quelques bribes de récit viennent agrémenter le tout, un essai en forme d'hommage à l'amour et à la femme aimée présente dès la double dédicace du livre "*To Pat Kavanagh*" : nom du poète irlandais, mais aussi alliance du nom de plume de Barnes-Dan-Kavanagh, l'écrivain de romans-policiers, et du prénom de sa femme Patricia. Ne comportant pas de numéro à la différence des autres, situé entre les chapitres huit et neuf³⁴⁴, cette portion de texte produit bien l'effet parergon défini par Derrida : le supplément, ni hors de l'œuvre ni dans l'œuvre, comme les marges, les cadres, les "Entre-deux", les "Marie-Louise" ou les "passe partout" des cadres, les colosses sur les colonnes³⁴⁵. Ce demi chapitre intitulé "Parenthèse" met bien en avant sa valeur de discours, de commentaire : intercalé en force entre-deux chapitres, il valorise le commentaire du narrateur qui insère sa ré-

³⁴⁴ "Parenthesis" qui célèbre l'amour, est intercalé entre le chapitre huit, "*Upstream*", histoire d'amour bafoué contée sur le mode parodique, et le chapitre neuf "*Project Ararat*", illustration du neuvième commandement : "Tu ne porteras pas de faux témoignage", et pendant du chapitre six. Tous deux célèbrent l'amour divin et la quête de l'arche de Noé par deux fanatiques religieux

³⁴⁵ Derrida Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978.

flexion sur sa femme, his “*better half*”, et l’amour, comme contrepoids à l’histoire chaotique du monde. Parenthèse superflue mais nécessaire donc, nécessaire parce que superflue, comme l’amour : “*love is important because it is unnecessary*” (236). L’amour figure du “supplément au programme”, au programme génétique, bien sûr : différence essentielle entre l’homme et l’animal. Comme l’art aussi, “valeur ajoutée” du Beau, plus que jamais indispensable. La fonction ironique et déstabilisatrice de ce demi-chapitre laisse le texte ouvert infiniment. À jamais incomplète donc l’histoire du monde !

Voilà donc une figure typographique de l’entre-deux, matériellement réalisée, entre les crochets des parenthèses. Or, cette figure trouve son “pendant”, comme on le dit d’une paire de tableaux, dans l’autre entre-deux du texte, celui de la représentation plastique qui vient peut-être fournir la demie manquante, ouvrant ainsi le texte sur l’au-delà de l’image : le “comme” du tableau photographié prend valeur de figure, au sens stylistique du terme, tout en étant une forme de la représentation, contour et idée, *Morphée* et *eidos*. Il joue aussi sur “l’effet”³⁴⁶ produit par l’iconotexte.

L’entre-deux du visuel :

C’est que, on l’a vu plus haut, le chapitre cinq, “*Shipwreck*” est séparé en deux parties entre lesquelles est insérée la photographie du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (Salon de 1819). La première partie du chapitre cinq est un récit historique s’appuyant sur les Mémoires de deux survivants, Savigny et Corréard. Elle retrace le naufrage de la Méduse au large des côtes du Sénégal en 1816. La deuxième partie s’attache au travail de Géricault, interroge les problèmes de création, les choix de l’artiste, sa technique, bien loin de toute représentation romantique de l’artiste inspiré par la muse. Ce faisant, on assiste au renouvellement de *l’ekphrasis*, représentation verbale d’une représentation visuelle. Selon Louis Marin : description d’œuvres fictives ou réelles, exercice littéraire ou poétique de haute

³⁴⁶ Marin Louis, *Des pouvoirs de l’image*, Paris Seuil, 1994.

volée. Deux parties donc, qui sont deux volets en miroir à l'articulation desquels se trouve la représentation (reproduction) de la représentation. L'interposition de la forme visible, citation inter picturale.

Il semble intéressant ici d'essayer de voir quels sont l'effet et la fonction de ce tableau "entre-deux". Le souvenir-écran du tableau mémorisé imprimé sur la rétine dans l'imaginaire du lecteur s'interpose, joue un peu comme le travail du rêve, l'affect du réveil, entre rêve et éveil, trace et sollicitation à inter-préter, travail de mnémopicturalité. Il altère et change le texte qui devient autre, est "contaminé" comme on dit qu'un texte est contaminé au voisinage des figures de style³⁴⁷. Voilà donc un iconotexte, forme hybride réalisée dans l'imaginaire du spectateur qui "voit" un texte-image, à l'instar des "images en l'air" de Descartes. La représentation effective ajoute au texte un univers pictural visuel – et non visible – qui est agité, animé par ce qui a été lu auparavant : le récit des tribulations de *la Méduse*, donc du mouvement comme au cinéma et elle se prolonge, résonne, dans ce qui suit, en fait, ce qui était son origine, son élaboration. Sans parler, bien entendu, des échos-répercussions que l'on entend dans les autres chapitres, comme par exemple le chapitre six où père et fille discutent des avantages comparés du Panorama animé relatant le naufrage et de l'image fixe de Monsieur Jéricault (sic). Le tableau est donc lui aussi, comme la "parenthèse" et l'amour, en plus et indispensable, puisqu'il est au centre des deux parties. L'objet a valeur de supplément pris dans les deux sens : il supplée – remplace – et il ajoute. Comme les figures de style, il a aussi valeur d'écart, d'écartement du texte car fondamentalement il y a coprésence de deux formes hétérogènes. Leur hétérogénéité est justement fonctionnelle ici, car elle active le processus de l'imaginaire du fait même de leur irréductibilité. Réalisation spatiale, le tableau ainsi figuré après avoir été suscité dans la partie un, se retrouve dans la partie deux, déconstruit, réduit à ses éléments picturaux, ébauches, études préparatoires, pigments et bitume, avant d'être recréé.

³⁴⁷ Voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la Structure d'horizon*, Paris, P U F., 1989.

Figures de l'iconotexte : quels savoirs ?

Le tableau prend alors valeur de pivot de la comparaison. Car il dit la tentative de rapprochement de deux objets : comparé et comparant, deux textes, et les textes et l'image. Comme l'écriture quand elle tente de cerner son référent, comme le tableau quand il s'efforce de représenter. Leur travail commun c'est l'épisode du naufrage. La tentative de rapprocher deux éléments hétérogènes, texte et image, dit l'effort pour donner à voir, visualiser, ce qui cependant ne peut l'être. Car de toutes façons le référent échappera, toujours il se constituera en reste irréductible. Aporie de la suture et de l'écartement du texte donc. Forcément. Sinon la représentation ne serait pas là, ce serait la chose elle-même et non pas son "comme". Voir donc mais non regarder, faute de l'objet matériel originel sous les yeux. Tout est dans l'imaginaire : "fermer les yeux pour voir" ainsi que le recommandait Joyce dans *Ulysses* : "*Ineluctable modality of the visible : at least that if no more, thought through my eyes [...] limit of the diaphane in. [...] Shut your eyes and see*"³⁴⁸. Puissance et impuissance de la représentation, limites du diaphane. Là et perdu.

L'effet-Méduse

Or, Géricault avait d'abord nommé son tableau "Scène de naufrage", ébauche à la manière de Poussin peignant *Le Déluge*, avant de le rebaptiser *Le Radeau de la Méduse*. On connaît la fortune de l'expression en français, équivalent de son homologue biblique qui justement ouvre *A History* : l'arche de Noé. Ce titre, je pense, n'est pas indifférent à la célébrité du tableau en dehors du parfum de scandale attaché à sa valeur allégorique de pamphlet politique critiquant l'incompétence de la monarchie restaurée, et aux scènes de cannibalisme rapportées par les survivants mais écartées de la représentation par le peintre. Le recours au mythe augmente l'effet d'épouvante, l'impression laissée au spectateur qui regarde et imagine : la figuration du tableau représenté sous sa forme photographique dans le texte

³⁴⁸ James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, 42.

joue le rôle de trompe-l'œil au sens de leurre, de fausse représentation d'un tableau³⁴⁹. Méduse y est pour quelque chose : rappelons brièvement le mythe³⁵⁰ : Persée chargé d'aller tuer la troisième des Gorgones, celle qui est mortelle, est doté de plusieurs talismans : l'épée d'Hermès, le bouclier d'Athéna, des semelles ailées, un bonnet qui rend invisible et un sac qui a la particularité de prendre *la forme* de ce qu'il contient. Pour tuer Méduse dont le pouvoir pétrifiant est bien connu, Persée utilise donc le stratagème suivant : il présente le bouclier à la créature coiffée de serpents. La regardant dans le miroir il échappe à son pouvoir et peut alors lui couper la tête. En même temps, celle-ci détourne son regard de Persée et est prise à son propre piège. C'est donc par une stratégie de la médiation que Persée tue la créature victime du mouvement d'aller-retour entre ce qu'elle voit et ce qui la regarde. C'est dire l'effet de l'image, son pouvoir mortifère et... les dangers du narcissisme. Le sac contenant la tête de Méduse brandi par Persée au banquet du roi Polydecte aura le même effet pétrificateur sur le tyran et ses partisans. Pouvoir de la forme donc. Du bouclier de l'art comme protection contre la mort aussi, contre l'irreprésentable, l'*eidôlon*, qui passera toujours par la médiation de l'art, par l'*eikôn*. Et restera coupure, "au-delà".

Je lis le mythe comme un mythe portant très explicitement sur la représentation et les pouvoirs médusants du regard, du voir et du tableau³⁵¹. Un mythe aussi qui renforce la référence au cannibalisme de cette figure féminine castratrice, une mangeuse d'hommes. Méduse, qui campe aux portes de l'Hadès, gardienne entre les deux mondes, incarne la figure mythique de l'entre-deux, illustrée dans l'entre-deux du texte par la reproduction d'une reproduction, et par les deux textes qui disent ce qui advient dans *Le Radeau de la Méduse* : l'événement et le travail à l'origine du tableau paroxystique.

³⁴⁹ Court R. et al, *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas, Collection Inconscient et culture, 1988

³⁵⁰ Voir à ce sujet Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.

³⁵¹ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Paris Hachette, 1985

Revenons sur l'effet trompe-l'œil du tableau cette fois-ci. Simulacre, leurre, le tableau gigantesque, 4,91 m x 7,16 m, donne l'impression au spectateur de pénétrer de plain pied sur le radeau. Les personnages, presque grandeur nature, sont pris entre espoir et désespoir car le peintre a choisi ce moment où l'*Argus*, le brick sauveteur apparaît à l'horizon avant de disparaître, semblant abandonner les naufragés à leur triste sort. Écoutons le récit de deux survivants :

Nous redressâmes des cercles de barrique, aux extrémités duquel nous fixâmes des mouchoirs de différentes couleurs. Un homme, avec nos secours réunis, monta au haut du mât, et agitait ces petits pavillons. Pendant plus d'une heure nous flottâmes entre l'espoir et la crainte ; les uns croyaient voir grossir le navire, et les autres assuraient que sa bordée le portait au large de nous. Ces derniers étaient les seuls dont les yeux n'étaient pas fascinés par l'espérance, car le brick disparut.³⁵²

La répartition des personnages souligne la tension du moment tragique : d'aucuns sont tendus vers l'arrière, d'autres vers l'avant. Entre les deux groupes, au fond, se tiennent quatre hommes parmi lesquels les deux survivants, auteurs du récit paru en 1817. Portraiturés dans le groupe debout au-dessus de la diagonale qui va d'une extrémité à l'autre, ils sont tendus vers l'arrière alors que par un mouvement de balancier l'un des membres du groupe tourne la tête vers l'avant tout en pointant la main vers l'horizon. Enfin, on discerne un autre personnage intermédiaire, la figure du vieil homme qui tient son fils sur les genoux et fixe le spectateur. Ce personnage à la pose et aux attributs classiques un peu à la manière de David, prend valeur de commentaire, de parenthèse statique, parmi les gesticulations des corps dont il est entouré. Comme le demi chapitre du livre, il relève du parergon, ni hors du tableau ni vraiment dans le tableau, tant il semble ne pas participer au drame qui l'entoure mais plutôt interroger le spectateur, le solliciter. Nouvel avatar de *la Piéta* de Michel-Ange, le vieil homme qui pleure son fils semble méditer sur la folie humaine. Le voyage comme rite de passage prend des allures de Nef des fous, de Barque des

³⁵² Récit de Savigny et Corréard cité par Régis Michel, *L'Invention du réel*, Paris, Gallimard, 1992, 77.

damnés, entre mort et résurrection. "Arche de Noé", le "Radeau de la Méduse" en français est devenu synonyme de tout cela. Où l'on voit le nom d'un tableau re-nommé en expression populaire.

Mais si l'on poursuit un peu plus loin l'analyse, on s'aperçoit que, entre vérité et fiction dynamique, ce qui nous est donné à voir dans ce tableau, c'est l'horizon qui recule, celui de l'origine³⁵³. "*It begins with truth to life*" nous dit le texte de Barnes (126). Or à l'horizon apparaît la promesse de l'*Argus*, le bien nommé. Il nous rappelle le gardien de Io, celui qui ne dort jamais tout à fait puisque lorsque certains de ses cent yeux sont clos, les autres sont ouverts. C'est d'ailleurs le pouvoir soporifique d'un récit qui le mettra hors d'état d'assumer sa tâche. Argus ou la démultiplication des regards. Et, c'est vers lui que sont tendus les survivants : figure du Salut, de l'espoir, de la Providence divine. Figure de Dieu, celui qui voit tout. Le Créateur et son double humain.

Or Dieu créa l'homme à son image³⁵⁴. La ressemblance en peinture dit la tentative de créer l'imago, Adam : l'incarnation c'est bien prendre / donner corps à. Ce que fait l'artiste. Or, c'est au nom de la vraisemblance que l'on a reproché aux corps des naufragés d'être trop musclés, trop bien nourris, pour être ceux de marins errant depuis quinze jours. Jusqu'au nombre des survivants qui n'était pas exact : Géricault avait rajouté des corps sur le radeau³⁵⁵. Ces corps improbables rappelaient ceux de Michel-Ange justement. Les critiques ont aussi reproché à l'œuvre d'être une œuvre décentrée, désaxée, hors sujet. De l'eau et rien d'autre puisque l'essentiel, à l'horizon, au point de fuite est presque invisible. De plus, le fort contraste entre ombre et lumière à la Caravage déplaisait fortement. C'est que, comme dans le post-modernisme, ici, la peinture se dénude comme peinture. C'est le mode de figuration qui est mis en avant et qui porte en lui-même sa théorie. Les corps impossibles disent le

³⁵³ Daniel Sibony, *L'Entre-deux ou l'origine en partage*, Paris, 1991.

³⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

³⁵⁵ Eitner Lorenz, *Géricault : His Life and Work*, London, Orbis, 1982.

parti-pris, les choix esthétiques de celui qui, pourtant obsédé de ressemblance, s'était servi des réserves des morgues pour ses esquisses préparatoires et avait transformé son atelier en pourrissoire.

Pas étonnant alors que dans cette entreprise de métapictorialité on retrouve la référence à Michel-Ange du jugement dernier de la Sixtine, celui où l'incarnation divine, le fils de Dieu juge les créatures humaines dont les corps ressemblent à ceux de Géricault. Comme ceux de la Méduse et la famille de Noé, certains seront les élus, les purs seront séparés des impurs et une deuxième chance leur sera donnée. En attendant, le tableau bien loin de représenter une "scène vraie", serait donc un autoportrait du peintre en créateur, comme Le Caravage en tête de Méduse. Et. ici, c'est le corps de Delacroix, figure du peintre et de l'élève qui est délégué par Géricault pour le représenter. Il n'est que de regarder *La Liberté guidant le peuple* et *Dante et Virgile aux enfers* (Louvre) pour voir la filiation. Géricault entre Michel-Ange et Delacroix donc. Les choix esthétiques du peintre constituent son autoportrait en rebelle : ceci n'est pas une scène de naufrage mais *Le Radeau de la Méduse*. ce qu'a bien vu le narrateur qui vers la fin du chapitre V sur le travail par élimination de Géricault, écrit : "*The emotional structure of Géricault's work, the oscillation between hope and despair, is reinforced by the pigment : the raft contains areas of bright illumination violently contrasted with patches of the deepest darkness*" (139). Renouvellement de l'*ekphrasis*, soit, et en accord avec la fonction de cette dernière : "montrer les qualités de maîtrise et de contrôle par l'écrivain de la machinerie du langage", exhiber la fonction poétique et l'auto-référentialité. Le "*lorrain glass*"³⁵⁶.

Alors l'œuvre se montre comme autre chose que "l'invention du réel"³⁵⁷. Elle est d'abord passage entre-deux esthétiques, le classicisme de David dont elle conserve des traits, l'allégorie en

³⁵⁶ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, 86-87 et 91-93.

³⁵⁷ Titre de l'ouvrage de Régis Michel : *Géricault ou l'invention du réel*, Paris, Découvertes, Gallimard / Réunion des Musées nationaux, 1992.

particulier, et le romantisme. Elle est d'abord et surtout peinture et pré-figuration du réalisme. Mais ce tableau dont on a vu la valeur historiquement transitionnelle, active aussi l'écart constitutif de la figure de style et du trompe l'œil : ce qui se passe et passe entre moi et le tableau. C'est qu'entre plan représenté et plan représentant, il advient quelque chose : comme dans les trompe-l'œil, un objet placé dans l'espace représenté, transgresse le plan et entre dans l'espace de présentation. Le cadavre en bas à droite, à moitié sur le radeau, à moitié dans la mer, sort du cadre. Il n'est ni dedans, ni dehors complètement. Il attire le spectateur vers l'intérieur du tableau. Or, ce cadavre supplémentaire et à moitié visible ne figurait pas dans le tableau "terminé". Géricault ayant accroché son œuvre au Salon de 1819, a constaté qu'il manquait un élément à l'équilibre de la toile. Il l'a donc décrochée, l'a remportée chez lui et a rajouté cette figure à la dernière minute. Contre toute vraisemblance numérique donc. Le parergon fait retour.

L'entre-deux fournit donc ainsi un nouvel espace de rencontre dynamique et mouvant. Plusieurs dimensions de la temporalité correspondant à l'apparition et à la disparition de l'*Argus*, plusieurs scènes représentées simultanément, scènes d'espoir et de désespoir, de profond abattement et de réflexion, différents groupes répartis entre morts et vivants coexistent sur la même toile. Comme dans l'esthétique baroque, "un état permanent de transition", de métamorphose, déborde du cadre. Les zones frontalières sont subverties et transgressées. Dedans / dehors, comme le "*ebb and flow*" qui porte la flottille du texte marin (navigable, véhicule vaisseau) de Barnes, la représentation est d'abord témoin d'un passage, "*a passage*" en anglais signifiant à la fois passage et voyage en bateau. Comme le texte aussi, où le refus de toute synthèse, de toute interprétation totalisante, laisse la place au mouvant du vécu, de l'animé, au "rendu" du référent et non à la copie servile. Au parti-pris de l'interprétation qui godille entre faits et fiction, *short story* et *essay*.

Quid du parergon ?

Enfin, si l'on a bien vu que le tableau du radeau est à la fois, en plus, car hétérogène, et dans le livre, bien visible entre les deux parties du chapitre cinq qui l'encadrent entre son origine historique et sa création, on constate qu'elles s'érigent en même temps en cadrage typographique. La question serait alors de savoir : où est le parergon ? La photographie, elle-même, ou bien ne serait-ce pas plutôt tout le reste du texte qui ne serait que parergon et encadrerait le tableau ? Or le tableau déborde de son cadre et se dissémine dans le texte sous forme d'échos abondants. À tout ceci s'ajoute le mouvement de va et vient entre la reproduction et le demi chapitre de la "Parenthèse" qui vient alors compléter l'autre demie du tableau "entre-deux", suggérant ainsi un nouveau cadre esquissé par le tableau et "Parenthèse" ? La raison hésite, oscille et est prise de vertige. Comme dans les gravures de Escher : tout dépend du point de vue qui recouvre la réciprocité du voir et de l'être-vu du drame de la Méduse³⁵⁸. Les deux hypothèses sont valides et le sens hésite entre les deux à jamais dans un mouvement pendulaire, s'interrogeant sur le sens à donner à ce qui est encadré. le tout étant surplombé par le cadre du paratexte en particulier "la note (finale) de l'auteur". La demie manquante et suggérée, c'est peut-être celle du moment d'avant la crise, celle du symptôme de la catastrophe locale : "*how to turn a catastrophe into art*" qui ouvre le début de la deuxième partie du chapitre cinq nous informe : l'autre nom de la catastrophe c'est la mort.

Si l'on reconnaît, en effet, que toute œuvre porte la mort en elle, en même temps qu'elle dit le désir d'immortalité, alors, cette "mort de la mort" fait de l'entre-deux à l'œuvre ici, un tombeau : ce qui est là et qui ne l'est pas. Est perdu comme l'image. "Tombeau" au sens poétique du terme, célébration de Géricault par lui-même et par Barnes comme il l'avait fait pour cet autre fils de Rouen, Flaubert³⁵⁹, tel qu'en lui-même enfin... Le texte du chapitre cinq signale sa fin en même temps qu'il

³⁵⁸ Jean-Pierre Vernant cité par Jean Clair, *op. cit.*, p. 22

³⁵⁹ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, Picador, 1985.

renoue avec le chapitre-origine celui de la seconde origine de l'homme. En même temps, il annonce la fin du tableau promis aux mandibules du premier narrateur, le ver de bois du premier chapitre. Le sort commun. Tout n'est que vanité.

People die ; rafts rot; and works of art are not exempt [. .] 'No sooner do we come into this world', said Flaubert, 'than bits of us start to fall off' The masterpiece, once completed, does not stop : it continues in motion, downhill. Our leading expert on Géricault confirms that the painting is 'now in part a ruin' And no doubt if they examine the frame they will discover woodworm living there. (139)

Immortelle l'œuvre ? Jusqu'à un certain point. Comme nous tous, entre-deux. Heureusement, il y a l'humour.

III. Le modèle maternel : inclusions

III.1 Laurence Sterne, “*The Starling*”, ou le chant du signe

Ce passage de *A Sentimental Journey*³⁶⁰, de Laurence Sterne nous met en présence d’une écriture paradoxale, ludique et grave, miroir aux alouettes qui non seulement joue à cache-cache avec le lecteur mais encore provoque un autre adversaire, bien plus redoutable. L’écriture, tantôt badine, tantôt grinçante, mais toujours à *double* (voire triple) *entendre*, et...ironique installe une stratégie du détour et de la dérision qui fait encore mieux ressortir le chant de l’absurde. Ce chapitre : “*The Starling / Road to Versailles*”, entre-deux lieux, “*en route*”, s’affiche comme moment de transition, d’inaction, boucle dans le temps, et représente un condensé de ce qui précède, à savoir les deux chapitres intitulés “*The Passport*”, le chapitre “*The Captive*”, et de ce qui suit, en particulier les trois chapitres de nouveau intitulés “*The Passport*”. En même temps, il présente un curieux cas d’hybridation de formes qui présente ses enjeux théoriques et métaphysiques. On verra donc que sous le masque ludique de ce divertissement en forme de “*passage*” se cache une bouche d’ombre.

Première proposition : le titre oriente la lecture vers la circulation, l’échange, et la mécanique de la communication. Le personnage échappe à la localisation, ni ici ni là, il est en mouvement, dans un véhicule. Où l’on entend ici un premier écho du titre de l’œuvre : *A Sentimental Journey*, dans laquelle le lecteur voyage de Douvres à Paris, puis va en Italie d’où il revient aussitôt. Frénétique agitation des allers et retours, tout

³⁶⁰ Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy*, Harmondsworth, Penguin, (1768), 1972.

comme les épisodes qui ont lieu dans cette auberge parisienne, étape sur un itinéraire, entre-deux lieux, soit en France située entre la Grande-Bretagne et l'Italie.

La monnaie d'échange ici est l'oiseau, troqué contre du vin de Bourgogne ou contre de l'argent, voire contre des avantages en nature. Soit contre l'ivresse / l'oubli ou le plaisir / excitation. L'oiseau échangé est perdu à l'occasion du voyage de ses maîtres. Marchandé / marchandable, il a une valeur, (un shilling), mais est vite déprécié. Marqué au coin de la perte, du déficit, signe dégradé de l'aristocratie, il finit par exciter la convoitise des "commoners", les membres des Communes qui veulent "en être", mais restent gens du "commun", quand même :

From that rank he passed into the lower house, and passed the hands of as many commoners – But as all these wanted to *get in* – and my bird wanted to *get out* – he had almost as little store set by him in London as in Paris.

Cette mécanique de l'échange, mécanique des fluides, de la circulation, et de la parole automatique est un écho des quatre mots fatidiques qui ont déjà résonné au chapitre précédent : "I can't get out! I can't get out!", là où le narrateur commentait :

Mechanical as the notes were, yet so true in tune to nature were they chanted, that in one moment they overthrew all my systematic reasonings upon the Bastille ; and I heavily walked upstairs, *unsaying every word* I had said in going down them. (je souligne)

Mécanique remontée puis démontée, la parole de l'oiseau est répétitive et figée comme celle d'un perroquet, comme les gestes d'un automate de Vaucanson. Elle est un signifiant vide qui ne peut être resémantisé que par l'interlocuteur. Parodie du langage donc, de la parole qui tourne à vide, mais trouve son sens en situation, lorsque la dette est reconnue : "to which I owed myself so much its debtor". Et Yorick devra payer sa dette envers l'oiseau qui le sauve d'un mauvais pas puisqu'il l'amène à ne pas s'accommoder de l'idée d'une Bastille où il ferait bon travailler et méditer, mais plutôt à se précipiter dans l'action soit, sur la "route de Versailles" au bout de laquelle il sollicitera de Choiseul un passeport. "[U]nsaying every word I had said", certes, c'est ainsi que se livre aussi l'une des clés de l'écriture de Sterne, qui fait et défait – on dirait aujourd'hui construit et

déconstruit... – les chaînes de signifiants, repoussant à l'infini, le sens.

Reconnaître sa dette envers les quatre mots, "*the four simple words*", proférés par l'oiseau, n'est-ce pas une nouvelle fois dire le lien entre l'oiseau et l'histoire, le signifiant et le signifié? Car, c'est après avoir entendu l'histoire des tribulations de l'oiseau que Lord A réclamera l'animal : "*and telling the story of him to Lord A – Lord A begged the bird of me*". Empêchant ainsi la disjonction entre signifié et signifiant, Lord A – permet la circulation du signe, cet oiseau, qui, de réifié et neutre au départ, "*it*", change de statut au milieu du texte et devient "*him*", au moment où il entre dans la sphère de l'intimité de Yorick... via La Fleur et le bourgogne.

C'est que cet oiseau-signe qui passe de main en main signifie le livre. Témoin le paragraphe huit : "It is impossible but many of my readers must have heard of him ; [...] that that bird was my bird-or some vile copy set up to represent him". Il suffit d'opérer la substitution *bird / book* dans le texte pour voir à quel point le lien est éclairant. On peut alors se demander si le chapitre précédent : "*The Captive*", auquel il est fait allusion dans ce chapitre-ci : "*a short history of this self-same bird, which became the subject of the last chapter*", n'est pas en réalité la relation d'un "*writer's block*", cette prison du langage qui n'arrive pas à sortir de sa cage pour se réaliser dans la création? D'ailleurs, "Yorick" ne rapporte-t-il pas l'oiseau en Angleterre à son retour d'Italie, au moment où il pourra se mettre à écrire, ayant terminé son second voyage, rappelant une nouvelle fois le titre du roman "*through France and Italy*". "*Telling the story of him*", peut donc aussi s'appliquer au livre qui circule de main en main, comme le narrateur a circulé de pays en pays. Jeu de passe-passe de signifiants donc, du livre qui apparaît / disparaît, comme le jeu du *fort / da* du petit-fils de Freud qui servait à conjurer l'absence de la mère en maîtrisant la mort symbolique. Et d'exhiber le désir du désir d'écriture comme manque et absence.

Seconde proposition : l'écriture se dévoile comme exercice d'une activité. La dimension métatextuelle du passage disparaît sous l'oiseau-emblème, celui du discours qui tourne à vide

lorsque le signifiant est incompris en France, et qu'en Angleterre, c'est le signifié qui ne fonctionne pas : *"But as all these wanted to get in – and my bird wanted to get out – he had almost as little store set by him in London as in Paris"*.

Le langage vu comme fluide, véhicule, instrument de communication entre récepteur et émetteur est brouillé par la parole mécanique alors que vient en avant la lettre, absente et pourtant exhibée, matérialisée. Témoin cette série de lettres de l'alphabet qui laissent vide à droite le nom complet du personnage à jamais rejeté dans l'anonymat du code et de la convention. De l'une à l'autre la circulation de l'oiseau-livre s'effectue, portée par le fléchage du trait d'union, de ce tiret qui relie et sépare, strie latéralement le texte : A-B-C- mime la mécanique de l'écriture comme passage d'une lettre à une autre, trace les barreaux horizontaux de la cage de l'abécédaire du passage dans un seul sens, celui de l'alphabet minimal du langage. Rayure, répétition du même et de l'autre puisqu'une variante surgit entre C et D : *"Lord C's gentleman sold him to Lord D's for a shilling"*, du don on passe à la vénalité lorsque le valet revend l'oiseau, puis recommence la série des dons entre aristocrates. L'oiseau descend alors d'un cran dans l'échelle des valeurs sociales et échoue dans *"the lower house"*, la chambre des Communes, où il complétera l'alphabet : *"half round the alphabet – From that rank he passed into the lower house, and passed the hands of as many commoners –"*. Mais l'ambition des *"commoners"*, c'est d'entrer dans la chambre des Lords. L'ellipse de *"get in"* figure un autre blanc du texte à combler. On peut y lire, bien sûr, la critique de l'ambition de ceux qui veulent être anoblis à tout prix. En tout cas ils souhaitent entrer à la chambre, obtenir un "titre" et par conséquent trouver leur place dans le livre, comme les autres, les lords.

Ce fléchage de la circulation figure celui du désir de l'objet, c'est à dire le fléchage du texte-oiseau par lui-même. La dimension métatextuelle, métadiscursive et auto-référentielle, si caractéristique de l'écriture de Sterne apparaît bien ici. Le texte pointe vers lui-même et se désigne comme texte, en amont et en aval : *"the subject of the last chapter"* nous renseigne : ceci n'est que du discours puisque l'histoire en elle-même n'a aucun inté-

rêt, elle n'est que du vide, servant à combler le vide d'un moment sans intérêt.

As there was nothing in this road, or rather nothing which I look for in travelling, I cannot fill up the blank better than with a short history of this self-same bird, which became the subject of the last chapter.

Toujours le livre du livre dans le livre en cage, comment ne pas citer ? "At Paris, the lad had laid out a liver in a little cage for the starling", le texte miné, sapé par lui-même va s'auto-détruire, se déconstruire, pour se recomposer autrement, *ad infinitum*.

Le jeu mécanique parodie le picaresque dont les stéréotypes se lisent sous le texte. Tels par exemple, le voyage, l'auberge, les valets, dont le bien-nommé La Fleur, l'aubergiste, le grand seigneur, les épisodes d'aventures et de rencontres le long de la route. "Vile copy", figure dans le texte et révèle le pastiche, celui des autres et ceux de l'auteur lui-même dont la célébrité lui a valu de nombreuses imitations. Alors on se souvient de Cervantès et de Rabelais, de Fielding et de Le Sage. Et bien sûr de Smelfungus, personnage du "Voyage", caricature de Smollett qui lui aussi a "commis" un "Voyage". La succession d'épisodes accélérés met en valeur le conteur, le plaisir de raconter, l'écriture comme lien / liant entre. On trouve aussi bien entendu, la parodie du "sentimental romance" et de son "oiseau chéri", par exemple. À bon entendeur salut !

C'est donc la valeur paradoxale du passage, typique de l'écriture sternienne, qui fait dire au texte, ceci et son contraire, sous l'ironie grinçante et l'humour, dans la différence entre l'original et la vile copie. Mais le démontage de la mécanique langagière et créative, à laquelle on assiste, a une autre fonction, celle de faire oublier la cage dans laquelle chacun est enfermé. Que nous apprend le texte au-delà de cette activité ludique, entre principe du travail et principe du plaisir ? Quels en sont les enjeux esthétiques, métaphysiques et éthiques ?

L'enchâssement, l'enfermement vont permettre d'accéder à un autre niveau d'analyse. Celui de ma **troisième proposition**. Ce qui n'a rien d'étonnant puisque l'une des constantes de l'écriture de Sterne est justement l'enchâssement, l'empilement

de syntagmes dans / sur les autres. Ce que l'on nomme digressions ou plis du texte³⁶¹.

C'est que la prison, le piège organisent le texte tout comme les contraintes mécaniques. Les lieux clos : cage, poitrine (breast), packet (bateau), remise, auberge, prison, cachot, travaillent en tension avec leurs contraires : l'ouverture, la liberté, la route, le voyage, la mer, la liberté de l'oiseau qui vient de Grande-Bretagne alors qu'elle est "inconnue" en France (en italiques dans le texte). Où l'on retrouve la critique politique de la monarchie absolue déjà présente dans les précédents chapitres (95). Ici, le livre en cage préfigure ceux d'un divin marquis qui, lui, séjournera en prison quarante ans, quelques neuf ans après la publication de *A Sentimental Journey*. Autre prémonition de Sterne, autoportrait en "divin marquis", alors, puisqu'on le voyait s'accommoder de ce fantasme d'enfermement au chapitre : "*The Passport The Hotel in Paris*", à condition qu'il puisse écrire :

And as for the Bastille ! the terror is in the word – Make the most of it you can, said I to myself, The Bastille is but another word for a tower – and a tower is but another word for a house you can't get out of – Mercy on the gouty ! for they are in it twice a year – but with nine livers a day, and pen and ink and paper, and patience, albeit a man can't get out, he may do very well within –

Le cachot, donc, comme lieu propice à la création. Écriture-piège ou piège de l'écriture? Sous forme de travaux forcés alors? Mais dans "*The Captive*", les choses ont vite changé, grâce à l'oiseau, et à la vigueur de l'*ekphrasis*³⁶² : "*I could not sustain the picture of confinement which my fancy had drawn – I started up from my chair and calling la Fleur, I bid him bespeak me a remise,*". On connaît la suite. Autre parenté avec le divin Marquis, quoique plus subtile dans *Le Voyage* que dans *Tristram*, le se-

³⁶¹ Frédéric Ogée, "Pli ou face ? Autour d'une page de *Tristram Shandy*, à propos de la célèbre sur la page blanche, *Études anglaises*, n° 3, juillet - septembre, 1991, 257-271.

³⁶² Figures de discours qui "peignent les choses de façon si vive, si énergique, si animée qu'on croit les voir en entendant les mots." (Fontanier)

xuel est ici contraint et enfermé³⁶³, puisque l'amour de Yorick pour Eliza et l'obligation de vertu faite par le genre sentimental imposent la chasteté. Ici point de triomphant *cock-sparrow*³⁶⁴ ni d'allusions triviales, ce qui n'empêche pas l'évocation de toutes sortes de jeux érotiques d'autant plus suggestifs qu'ils restent inaboutis. C'est d'ailleurs ainsi que le livre repousse sa fin au-delà de l'ellipse du tiret : "So that when I stretched my hand, I caught hold of the fille de chambre's - " (148). Supplice de Tantale, s'il en est !

La stratégie du retard et du détour qui a présidé à la rédaction de l'ensemble du texte se lit dans la distorsion entre le temps du texte et le temps du récit. Et elle va nous en dire long. Le micro-récit du destin de l'oiseau est un micro-récit enchâssé. La structure en miroir joue sur les temporalités axées autour de l'ellipse de la métamorphose de "it" en "him". C'est ainsi que l'on passe du premier paragraphe du début situé sur la route, où le temps est celui du récit au passé, à l'annonce de l'ennui et de l'histoire à raconter pour passer le temps au paragraphe deux. Le présent de l'énonciation alors nous renseigne : "I cannot fill up the blank". La deuxième partie est une analepse, qui s'étend du paragraphe deux aux paragraphes quatre et cinq, et raconte les tribulations de l'oiseau jusqu'au moment où Yorick entre en sa possession et où "it" devient "him". Le paragraphe six est une prolepse puisqu'il relate ce qui se passera au retour de Yorick d'Italie, là où il n'est pas encore allé puisqu'il fait route vers Versailles. Le paragraphe sept effectue un retour au temps de l'énonciation, Yorick s'adresse au lecteur, comme dans les paragraphes suivants où le dessin du blason, avant le dernier paragraphe, figure une sorte de coda, d'avertissement ou de morale de l'histoire. À la pliure du texte entre les paragraphes cinq et six, dans le vide de l'ellipse, se trouve donc l'in-nommé, le reste à écrire, le texte à venir, celui du livre annoncé. Soit le

³⁶³ Melinda Alliker Rabb, "Engendering Accounts in Sterne's *A Sentimental Journey*", Engell James ed. *Johnson and His Age*, Harvard, Cambridge University Press, 1984, 531-558.

³⁶⁴ Comme au chapitre "*The Passport Versailles*", lorsque Bevoriskius est occupé à une opération alternée d'écriture et d'observation d'un "*cock sparrow*" fort actif. (112-113)

“voyage de France en Italie”, aller et retour. Celui qui ne sera jamais écrit, justement.

Effet de miroir, écho du livre, avant et après, auto-désignation, le texte se met en abyme et attire l'attention sur lui-même sous la forme visible de son délégué, le blason-emblème de Yorick, dessin enchâssé entre deux paragraphes, comme encadré par le texte, produisant l'effet *parergon*, ni dedans ni dehors³⁶⁵. Comme Sterne lui-même, ni dedans ni en dehors du texte, puisque ce blason est bien celui de sa famille auquel il a ajouté l'oiseau. Surplombant le blason comme il surplombait le titre du chapitre, l'étourneau, “*The Starling*”, est “*the crest to my arms*”, passage du titre au blason, coat-of-arms, et jeu de mots sur, armours / amours, où Sterne d'amoriste sentimental se fait armoriste familial. La littérature comme valeur ajoutée et lettres de noblesse.

“*Star/ling*”, nous renseigne sur les étoiles du lignage, “*sterling*” de l'argent et aussi bien entendu la forme ancienne “*sternling*” soit le Sterne / *Sturnus* de l'original. Autre masque de l'auteur, et l'on entend bien : “*this self-same bird*” “*is mine*” pourrait-on ajouter, comme un autre illusionniste avait faite sienne cette chose de l'ombre : “*this thing of darkness I acknowledge mine*”. L'oiseau-parasite, favori du palefrenier, prisonnier et nourri au paragraphe trois, symétrique du paragraphe occupé par le blason, est bien l'écrivain qui cherche pitance et protection, passeport et reconnaissance auprès des grands de ce monde. “*To get in*” lui aussi. Où l'on voit un(e) livre, “*a livre*”, mis en cage pour un oiseau.

Voilà que l'effet *parergon* de la vignette décidément mérite le détour. Ce sera là ma **quatrième proposition** : le texte nous renseigne sur ses enjeux. Si l'on admet que le blason est la figure du poète en cage dans le texte, on peut se demander alors de quoi il est véritablement le prisonnier ? Regardons le texte d'encore un peu plus près : “*I got into my remise the hour I proposed*”, le français *remise* (en italiques) n'évoque-t-il pas irrésistiblement l'anglais “*demise*” ? Au jeu des signifiants la

³⁶⁵ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 83-85 entre autres

mort gagne. Car elle rôde dans ce voyage sentimental où le narrateur nous dit sa tentative pour contrôler son destin en marche, "the hour I proposed" n'est-ce pas fixer le flux incontrôlable du temps, choisir son heure ? L'oiseau serait alors l'âme prisonnière du corps, celle qui veut s'échapper. Prémonition de la mort en marche : on sait que souffrant d'hémorragies de plus en plus fréquentes, Sterne se mourait d'hémoptysie. Le *Voyage* fut écrit pendant les quelques mois de son dernier été. Il sera publié un mois avant sa mort. C'est pourquoi on peut y lire une volonté acharnée à faire triompher l'esprit perché sur le heaume de la cage.

Que nous dit encore le blason inclus dans le texte ? Figure désormais reconnue comme celle de la mise en abyme du tout sur le tout³⁶⁶, il est miniaturisation de l'écriture illustrée dans le micro-récit enchâssé et l'illustration. L'œuvre elle-même apparaît sous les fioritures et à bien regarder le cœur sombre du blason nous y verrons la perte et le deuil. Le dessin comporte donc un oiseau, perché sur un heaume, des plantes, des fleurs, des plumes, du feuillage : les grisés sont obtenus grâce à des quadrillages, des lignes et un semis de pointillés. La décoration de l'entourage est baroque : fioritures, feuilles d'acanthes, boucles, virgules, volutes, arabesques, disent l'ornementation excessive. La figure non symétrique de l'entour tend à cacher ce qui est au centre, à distraire, détourner, l'attention. L'entourage, aux marges du centre, est cadre dans le cadre du texte. Mais le cœur de la figure ressemble à une tête de mort, avec deux yeux et une bouche barrés d'un V inversé. Figure dont le cou muni d'une collerette serait coupé...

Cœur de la figure qui fixe le spectateur, le "regarde", et échange avec lui un regard cruciforme, le met, à la place de l'écrivain-dessinateur, croix de la mort et de la signature. Sombre rayonnement, comme un symptôme, épiphasis / aphanasis, (apparition / disparition), le blason vient en avant. Dans la brutalité et le scandale de la rupture, il prend valeur de surgissement, tout en transgressant les codes. À la fois bouclier et blessure, puisqu'il porte la mort en son cœur. Coup de force de

³⁶⁶ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, Essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

l'image, il nous renseigne sur le langage, la relation entre mot et image, "un nom pour une image" comme le dit Louis Marin, il renoue avec l'origine et dévoile la fin. La borne du "Thus:" désigne ce qu'il ne va pas décrire mais l'inscrit dans la *deixis* : limite du texte coupé, ouvert, blessé, par où le mal entre. Comme l'aller-retour de l'image, la mort sort / entre en force dans le champ de l'écrit. Quelque chose de monstrueux, (dans les deux sens du terme : monstration *epideixis* et anormalité), de l'énergie / *energeia* advient au moment où le rêve de Narcisse, voir son propre regard, est accompli. Coupure mortelle et apparition du symptôme qui nous laissent face à la représentation et nous renseignent sur la faillite du mot au profit du voir, du visible, déficit de l'innommable par rapport à l'image. Le texte alors devient marge, cadre, le blason (de la mort) chante le passage entre les deux rives du texte. Effet anamorphotique selon le point de vue, que l'on considère l'image ou le texte, l'un avance tandis que l'autre recule, comme c'est le cas par exemple de certaines figure de Escher et du canard-lapin de Wittgenstein³⁶⁷.

Mais aussi, l'injonction à voir ce qui nous "regarde", constitue Yorick en figure de "l'*admonitor*", celui qui dans la peinture historique devait regarder le spectateur et lui désigner du doigt la scène à regarder³⁶⁸. En même temps, le "thus:" impérieux, qui ouvre le texte et désigne la figure, est suturé par le "*dash sternier*", lorsque la plume, reprise à la fin, lance l'avertissement solennel, la clôture de la malédiction qui accomplit le texte comme cadre. Syncope de la "petite mort"³⁶⁹, hoquet du moribond, partition textuelle, l'irruption du blason en rupture d'écrit, réalise l'hybride dans la figure de l'iconotexte. Effectuant la suture du visuel et du verbal, l'oxymore irréconciliable du mort / vivant, ce texte montre ce qu'est l'écriture, circulation du sens de lettre en lettre, fluidité du médium, processus de figuration par l'écrit et l'image de la lettre ainsi que la lettre en

³⁶⁷ Voir la discussion qu'en propose W. J. T. Mitchell dans *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, en particulier en ce qui concerne Wittgenstein, p.48-57.

³⁶⁸ Louis Marin, *De la représentation*, Paris Seuil/EHSS, 1994, "La réception et Alberti".

³⁶⁹ Voir le chapitre où il est question de "*convulsion*" (112)

image, nous rappelant que l'écriture, graphè, est dessin, graphisme particulier, celui des lettres. L'oiseau-libre, oiseau-livre, oiseau-signé, sign-ature, se constitue en hiéroglyphe, en pictogramme. L'oiseau, technè et science de l'art, porte sa propre théorie ; l'oiseau *en plus* dans l'économie de l'image, du texte et de l'œuvre, re-présente l'ornement rhétorique et esthétique (*elocutio*), l'invention (*inventio*), l'emphase à valeur persuasive (*persuasio, dispositio*). Sa fonction économique de supplément renforce le sens, ajoute à la deixis. Figure de l'iconotexte, *parergon* et *paragone*³⁷⁰, lutte entre image et texte, à moitié image et à moitié texte qui encadre l'image, il perdure et figure la théorie du texte comme entreprise pour déjouer le temps, la mort qui attend au bout de la route. Cicatrice exemplaire et symptôme irrémédiable il est le bouclier de la représentation, défaite et victoire de l'absence.

Et encore : représenter c'est "substituer un présent à un absent" (Furetière au XVII^e), ici l'oiseau pour Sterne : "la structure la plus générale de tout signe qu'il soit du langage ou d'image" (Louis Marin). Représenter une voix, un dire absent. l'oiseau en plein chant donne à voir la voix, le dire, bouclage du signe sur lui-même : "le comble de l'entreprise nommée représentation de peinture"³⁷¹ (Louis Marin 332). Pas étonnant alors que l'oiseau-signé ne puisse sortir de la cage, dont la porte est ficelée par un double fil de fer, puisque la cage c'est le texte, et l'oiseau le signe qui opère le texte, le fait fonctionner, grâce à la circulation de l'un(e) à l'autre (lettre). *Hors* du heaume, mais *dans* le texte.

Les deux figures hétérogènes organisant l'iconotexte, texte / image, et leur cadre, fusionnent dans l'esprit du lecteur, initié à un nouveau savoir puisque :

surprendre des métamorphoses est un acte de connaissance ; tout savoir est lié à un ordre classificateur ; agrandir ou simplement changer le savoir, c'est expérimenter par des opérations audacieu-

³⁷⁰ Rappelons que le *paragone* de Léonard désignait la lutte entre les "art sœurs", entre image et texte, rappel de la formule, *ut pictura poesis*.

³⁷¹ Louis Marin, *op. cit.*, 332.

ses ce qui subvertit les classifications auxquelles nous sommes habitués ; telle est la fonction noble de la magie.³⁷²

Entre-deux de l'écriture et du geste originel, celui de la lettre-trace-excès-supplément, le signe hystérique, dit le fond commun partagé entre le signe typographique et le signe plastique, le dessin lieu du transfert des pouvoirs entre le figuré et le figural, la lettre et l'image. Il montre l'écart, comme la figure écarte le texte et le figure comme opération, lieu de transfert de sens. Par son hétérogénéité même, elle l'accomplit en le disant-faisant : effet déviant qui dé-place le regard, le sujet vers une autre figure, un autre espace. Absorption dans le voir, l'arrêt sur image, suspend la lecture dans le parcours du regard surpris. Au repos inattendu, s'ajoute l'effet de retardement qui provoque le plaisir, celui de la syncope, car toute image n'est qu'un leurre, c'est une question de distance. Ne pas trop approcher. Tenir le désir en laisse est source de plaisir³⁷³, mais ici cette distance lucide est aussitôt suivie de l'effroi angoissé lorsque la marque est identifiée comme "catastrophe", sceau apocalyptique, enfin comme portrait / célébration du poète en oiseau. Ironie du sort, narcissisme ultime, de celui qui inaugure avec tant d'invention et de prescience et tente de défaire les augures grâce à la surprise esthétique, instrument d'une esthétique de la surprise.

Memento mori, le texte se désigne alors comme le "tombeau du poète", au sens d'effigie, de stèle funéraire. "*The Starling*" pourrait être une épitaphe comportant "son nom, sa sign-ature, le substitut du moi (représentation) et pourquoi pas, son image"³⁷⁴. Comme l'épitaphe des tombeaux romains dans la campagne qui exhorte : "*siste et abi, viator*" : (passant arrête un peu... passant va ton chemin... etc.)³⁷⁵, le voyageur du texte doit s'arrêter devant le tombeau qui représente un blason et méditer

³⁷² Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, Paris Seuil, 1982, 138.

³⁷³ Olivier Leplatre, "Le repas d'une image", *Poétique* 98, avril 1994.

³⁷⁴ Louis Marin, *op. cit.*, 270.

³⁷⁵ Louis Marin, *op. cit.*, 270-271

sur le reste, la voix, le "presque rien"³⁷⁶ de ceux qui ont vécu. De bas en haut et de haut en bas : le texte se lit comme une stèle.

Car, la tête de mort, est bien l'emblème de Yorick, celui du texte, le narrateur censé être mort depuis *Tristram Shandy* (1759), celui du : "*Alas poor Yorick*" qui verra l'envers noir du couvercle du cercueil, celui de la page noire de Tristram, pour mieux ressusciter³⁷⁷. C'est aussi, évidemment, le Yorick de *Hamlet*, le bouffon à la tête de mort qui surgit plus loin dans l'épisode du "*Passport*" (109) et est revendiqué par le narrateur : "*Me voici said I*". Ambiguïté typographique du jeu de mots double, hybridation des langues, "*me voici*" (en français) se superpose à "*me*" (en anglais) et "*voici*" en français qui désigne du doigt la présence du moi. Toujours l'anamorphose ! Reconnaissance et identité lui sont enfin acquises, à la lettre, lorsque Yorick montre son nom sur la page. Starling, il peut alors prendre place dans la lignée des écrivains, grâce à l'effet spéculaire de "l'écrivain par excellence". Enfin, l'on sait que Sterne signa "Mr. Yorick", non seulement ses lettres et ses sermons, mais *The Sentimental Journey* également.

Où l'on voit donc Sterne nous entretenir d'un macabre voyage. La mort est le blanc de la pliure, ce vide ("*nothing*" apparaît trois fois dans le texte) qui sous-tend le passage, "*in and out*", "*I can't get out*". La lumière de ce qui ne peut se regarder en face.³⁷⁸ Le blason confirme. Figure de Méduse, il est la représentation qui figure dans le texte : "*represent a vile copy*", seconde présentation dérisoire, auto-portrait de Sterne en forme de rébus, sous le double-signé du blason et de l'étourneau. La figure mythique fait retour, celle de Méduse apotropaïque, reflétée dans le bouclier d'Athéna, celle qui protège de la mort pétrifiante grâce au détour de l'image : "*twist his neck*", rappelle

³⁷⁶ Vladimir Jankelevitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977.

³⁷⁷ Willard Connely, *Laurence Sterne as Yorick*, London, The Bodley Head, 1958, et aussi. Jean-Claude Dupas, *Sterne ou le vis à vis*, Presses Universitaires de Lille, 1984. Henri Fluchère, *Laurence Sterne de l'homme à l'œuvre*, Paris NRF, Gallimard, 1961, Alice Green Fredman, *Diderot and Sterne*, New York, Columbia University Press, 1955.

³⁷⁸ "On ne regarde ni le soleil ni la mort en face" La Rochefoucault, cité par Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris Seuil, 1993, *op cit.*, (19).

le sort de la Gorgone décapitée et dit la coupure de la re / présentation, comme le blason / bouclier et la coupure du cou sous le blason de l'image doublée par la distorsion interdite dans la dernière imprécation : “- *And let the herald's officers twist his neck about if they dare.*”

C'est par l'écriture que sera comblé le vide de l'attente métaphysique, l'écriture paradoxale, “divertissement” pascalien, prison et délivrance, ce qui reste, ce qui échappe toujours, le vide à combler de la page blanche “*a blank*”. Comme dans les *Mille et une nuits*, l'enjeu est de retarder “l'échéance”, par la fable, tuer le temps, le temps qui tue. La figure de la mort en blason, “vanité des vanités”, dit l'hétérogénéité de l'image qui surgit, qui “nous regarde” et montre la figure symptomatique de l'écriture pour ce qu'elle est : des signes, des formes, un chant, un bouclier. Dans le jeu linéaire du lign-age et de la filiation, point de fuite et point de vue à l'infini, la tête de mort baroque du blason de Sterne cache son jeu, mais lance un avertissement solennel aux hérauts, porteurs de sinistres nouvelles. Ne pas tordre le cou à la liberté de l'homme, celle d'innover, de créer de nouvelles formes, de nouveaux objets esthétiques. En même temps, elle affirme le triomphe de celui qui sait, malgré tout, peindre la mort, jusqu'à la mort, en la retardant, passer le port, payer le prix, l'obole. Comme le tableau : “c'est là et c'est perdu”³⁷⁹.

³⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992

III. 2 Lune blanche, soleil noir. Ce que dit l'image dans *Moon Palace* de Paul Auster³⁸⁰

On peut dire que Paul Auster est un écrivain "visuel", il recrée des lieux de mémoire, cartographie l'Amérique, architecture ses romans comme des cages de verre. Il a co-écrit des scénarios, *Brooklyn Boogie* et *Smoke* tiré de "*Auggie Wren's Christmas Story*", nouvelle dans laquelle la photographie tient une grande place³⁸¹. Comme dans *The Invention of Solitude*, *Moon Palace* tresse les thèmes austériens de la perte, de la solitude, de la quête du père et de l'identité, avec les arts visuels, la peinture en particulier³⁸². L'ancêtre, centre de la galaxie du roman, était peintre. Logique alors que les touches picturales abondent et, polymorphes, prennent valeur de figures. À nous de repérer les modes d'émergence de l'image dans le texte, de dresser une typologie des occurrences, de voir quels en sont les fonctions et les enjeux.

³⁸⁰ Article paru dans *Moon Palace*, éd. François Gallix, Paris, Éditions du temps, 1996.

³⁸¹ Les albums d'uggie sont emplis de photographies prises le même jour à la même heure. Toutes identiques et pourtant différentes marquées par le temps qui passe, les lumières, le temps météorologique et... les passants, voir notre étude, Liliane Louvel, Claudine Verley, *Introduction à l'étude la nouvelle de langue anglaise*, Toulouse, PUM, 1993, 197-217. À noter que le scénario de *Smoke* rajoute à la nouvelle des épisodes concernant des questions de filiation : la jeune droguée, "fille" de Auggie, commet un avortement comme Kitty ; le jeune Noir retrouve son père qui ignorait son existence, un homme presque aussi impressionnant que Barber Jr., amputé d'un bras. .

³⁸² Paul Auster, *Moon Palace*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, *The Invention of Solitude*, Harmondsworth, Penguin Books, 1989

Paraboles, allégories, les tableaux convoqués par le texte auront plusieurs fonctions décorative, didactique, éthique, commémorative. Le point de vue variera, celui du récepteur ou celui du créateur. Enfin elles seront liées à l'écriture dans un va et vient entre lisible et visible, valeurs d'origine donc aux origines des arts.

Savoir-voir

Si la première œuvre picturale n'apparaît qu'au tiers du roman (107) la référence à l'une des figures fondatrices de la représentation se signale bien avant :

Desperate to undo the mess, I impulsively loaded my razor with a fresh blade, the last on in my knapsack, and started hacking off my wild serpent locks. By the time I was finished, my hair was so short that I scarcely recognized myself anymore. [...] I'm starting to shrink, I said to myself, and suddenly I heard myself talking out loud to the face in the mirror. "Don't be afraid," my voice said. "No one is allowed to die more than once. The comedy will be over soon, and you'll never have to go through it again." (67)

Figure de Méduse dans le miroir, Fogg opère une castration symbolique en se coupant les cheveux : il se dédouble et l'image lui parle de sa mort. On sait combien la figure de Méduse médusée par son propre regard dans le bouclier de Persée offre une image fascinante de la représentation et de la fatale coupure de la représentation entre la chose et son reflet.³⁸³ Déjà donc l'avertissement figure en éclaircur. Or, la figure de Méduse apparaît au moment où Fogg cultive le nihilisme comme l'un des beaux arts : "*This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art*" (21). Le rien – mais on le sait l'étymologie de rien *res*, nous le rappelle, rien c'est quelque chose – comme base de l'expérience esthétique, la vie comme matériau et la roue qui tourne à vide et structure du roman. La peinture dès lors ne cessera de hanter le texte, retour du refoulé, *unheimliche*.

³⁸³ Louis Marin *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, sur Le Caravage entre autres, et Jean Clair, *Méduse*, Paris, Seuil, 1989.

Initiation à l'expérience du pictural dans cette histoire d'initiations multiples, le héros doit apprendre à voir. *Moon Palace* est d'abord une expérience du savoir-voir, savoir-décrire, un va-et-vient entre parole et image, lisible et visible, le monde sensible et la pensée du monde. Fogg engagé par l'aveugle Effing pour être ses yeux, doit lui faire la lecture et décrire le spectacle de la rue. Comme son frère en littérature, le petit Lazarillo de Tormes cité dans le texte, prototype du *picaro*, il guide l'aveugle. Soulignant le parallèle avec l'activité d'écriture, les initiales de Fogg, M. S., explicitées de nombreuses fois dans le texte, signalent celui qui écrit ou transcrit un manuscrit. Un prêt pour un rendu, la voix profonde de ventriloque de Effing est celle du conteur : "*For a moment I wondered if a ventriloquist wasn't hiding somewhere in the room*" (101). Voix d'un Autre, comme l'écrivain. Voir et d-écrire sont liés, il ne s'agit pas de simplement regarder. Effing admoneste Fogg : "*No two things are alike, you fool, [...] I want to see what we're looking at, goddammit, I want you to make things stand out for me !*" (120). Du visible, Fogg doit faire de l'audible, dégager la figure du fond, transcrire en sons la vue, jouant sur la paronomase "*from the world to words*". Fogg se révèle tout d'abord incompetent, il aurait fallu un Flaubert pour pousser le fauteuil roulant de Effing !

I realized that I had never acquired the habit of looking closely at things[...]Now I was being plunged into a *world* of particulars, and the struggle to evoke them in *words*, to summon up the immediate sensual data, presented a challenge I was ill prepared for. To get what he wanted, Effing should have hired Flaubert to push him around the streets – but even Flaubert worked slowly (121 je souligne)

Métamorphose du monde qui doit transiter des yeux à la bouche :

What do you see ? And if you see, how do you put it into *words* ? The *world* enters us through our eyes, but we cannot make sense of it until it descends into our mouths. I began to appreciate how great the distance was, [...] it might just as well have been a journey from the earth to the moon. (122 je souligne)

comme ces voyages de la terre à la lune chez Jules Verne et Cyrano, héros de Fogg. C'est en fait, à la description rhétorique que Effing entraîne Fogg sous le nom duquel transparait, bien

sûr, celui de Philéas. lui montrant les jeux de lumière et les mutations du banal. L'aveugle sait faire voir, conformément à l'injonction de Joyce en ouverture du voyage des voyages, *Ulys-ses* : "Fermons les yeux pour voir". Expérience de l'intériorisation de la "chair du visible" dans "l'entrelacs du voir"³⁸⁴.

Au début Fogg accumule trop de détails, l'excès noie la chose, nommer c'est faire disparaître :

My job was not to exhaust him with lengthy catalogues, but to help him see things for himself. In the end, the words didn't matter. Their task was to enable him to apprehend the objects as quickly as possible, and in order to do that I had to make them disappear the moment they were pronounced. (123)

Sous le chaos de la surface il doit trouver la particularité, "laisser de l'air autour des choses", parole de peintre déjà, épuiser, pour que Effing puisse construire "*on the basis of a few hints*" (123). Suggérer donc, pour que l'imaginaire de l'auditeur s'exerce et ne soit pas étouffé par l'abondance trop "réaliste" de détails. Il faut atteindre la transparence des mots : où la poésie devient bien une peinture parlante et la peinture une poésie muette selon l'aphorisme de Simonide de Céos. Voici Fogg lancé dans une activité esthétique qui devient mystique, quête d'une illumination : "*I no longer saw it as an aesthetic activity but as a moral one [...] I was a monk seeking illumination and Effing was my hair shirt, the whip I flayed myself with*" (123). Le dernier voyage, le plus minutieux, sera le voyage autour de la chambre, avant la mort de Effing. Cette fois, il faudra faire durer la description, étirer le temps et rendre la matérialité du réel, c'est la fonction haptique du regard :

I would pick out an object and begin to talk about it. [...] With so much falling away from him now, the immediate physical presence of things stood at the edge of his consciousness as a kind of paradise, an unobtainable realm of ordinary miracles : the tactile, the visible, the perceptual field that surrounds all life. By putting these things into *words* for him, I gave Effing the chance to experience them again, as if merely to take one's place in the *world* of things was a good beyond others. In some sense I worked harder

³⁸⁴ Maurice Merleau Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, [1964], 1995, 177.

for him in that room than I had ever worked before, concentrating on the minutest details and materials. (219)

Entre temps la peinture aura complété l'initiation au savoir-voir. Rêve icarien de vol, Fogg connaît l'expérience de la quête, l'itinéraire initiatique concocté par son grand-père, nouveau Dédale, dont il reprendra l'héritage, se rendant sur les lieux du sacrifice après l'épreuve du labyrinthe. Pour ce faire, il devra atteindre le seuil le plus bas de l'existence, passer par la perte des sens, avant d'accéder à la renaissance dans et par la peinture. Nous voici dans la réécriture parodique des contes médiévaux : le jeune homme envoyé par un vieillard chenu doit accomplir une tâche sacrée et rigoureusement codifiée. Son avenir en dépend. La sanction est prévue. Comme ses précédents célèbres, l'enchanteur Merlin, Perceval et Lancelot en quête du Saint Graal, le jeune homme passe par un parcours labyrinthique et souterrain n'émergeant qu'à Brooklyn épice de l'initiation là où se trouve le nouveau sanctuaire, le Musée, à la station au nom guerrier, Grand Army Plaza. Humour bien sûr qui traverse tout le roman. Parodie du conte et parodie du *bildungsroman*, dûment annoncé, l'un des hypotextes de *Moon Palace* est le roman du dix-neuvième siècle : "*Much of that early period is lost to me now, but I apparently moped around a lot and did my fair share of sniffing, sobbing myself to sleep at night like some pathetic orphan hero in a nineteenth-century novel.*" (5). *David Copperfield* ou *Great Expectations* ? Miss Havisham et Magwith fusionnent dans l'impossible et facétieux Mr. F-ing, soit F-g comme Fogg. On connaît le goût de Dickens – et de Auster – pour les noms emblématiques³⁸⁵. Que le vrai nom de

³⁸⁵ Paul Auster appuie un peu sur l'explicitation alors que la simple suggestion aurait suffi. C'est le cas par exemple de Effing dont le nom évidemment suggère immédiatement F-ing, rendant l'explication du personnage redondante (141). C'est aussi le cas dans l'exemple cité plus haut de la femme de Blakelock vivant près des Catskill, "*the same territory that Thomas Cole used to paint*", spirale de l'auto-complaisance narcissique peut-être .. Auster ne se prive pas de jouer sur l'onomastique, *Shum* déclenche toute une chaîne de signifiants associés *shun* (celui qui fuit le monde) / *Sham* (faux-semblant leurre, construction), *chum*, l'ami décédé de Effing poète factotum etc. Zimmer (chambre en allemand) figurait déjà dans *The Invention of Solitude*, "*true to his name*", il abrite Fogg dans sa chambre Fogg commente son pro-

F-ing/*Thing* soit Barber, renvoie aussi dans ce roman picaresque, à *Don Quichotte*, lui aussi présent dans le texte : dans sa folie le chevalier de la Manche ne se coiffe-t'il pas... d'un plat à barbe ? Portrait de l'artiste en fou visionnaire, "*my mad employer*".

Les pères fondateurs : Cole, Blakelock, Moran et... Effing

Prolongeant l'initiation au savoir-voir, et savoir-décrire, les œuvres qui apparaissent dans *Moon Palace*, se manifestent d'une manière très classique suivant les modes de descriptions reprenant les tropes de l'*ekphrasis*, et de l'hypotypose³⁸⁶. Autre exemple de la lutte décrite par Léonard de Vinci entre les arts soeurs, le *paragone*, la poésie fait œuvre de peinture, elle met sous les yeux le sujet. *A fortiori* lorsqu'il s'agit de la description d'un tableau elle doit doublement montrer son savoir faire : *ut pictura poesis* oblige³⁸⁷.

pre nom et Effing aussi. Mrs Hume qui veille sur la maison porte le nom du philosophe de l'empirisme, critique de la causalité, ayant étudié les relations d'identité et de ressemblance, l'impression et la répétition. Sans parler de Kepler, histoire de jongler avec les planètes et d'établir des "lieux communs", des effets de listes.

³⁸⁶ *L'ekphrasis* est une exercice rhétorique de haute volée consistant à décrire une œuvre d'art, comme le bouclier d'Achille par Homère et Virgile. L'hypotypose consiste à décrire les choses avec tant de vigueur qu'elle semble les rendre présentes à l'œil du lecteur

³⁸⁷ Dans *L'Art poétique*, Horace, inaugure une longue tradition poétique avec le passage commençant par les fameux vers :

"*ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,
te capiat magis et quaedam, si longius abstes ;*"

"une poésie est comme une peinture. il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens près d'elle ; telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'un fois, d'autres reprises dix fois, font toujours plaisir", cité par W. Lee Rensselaer, *ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1995 14, Horace, *Art Poétique*, vers 361-365.

La simple lecture attentive de ces vers fondateurs attire immédiatement l'attention de tout lecteur de *Moon Palace* sur les modes de mise en texte des tableaux évoqués. Le noir et le blanc, le proche et le lointain

On peut séparer les œuvres décrites en deux catégories : visibles et invisibles. Soit des tableaux appartenant au "réel", à l'espace partagé par le narrateur et le lecteur qui peuvent vérifier qu'elles existent bien, soit des tableaux qui transgressent l'espace fictif, sortent de la représentation et viennent "toucher" le lecteur dans son monde, établissant un code de vraisemblance et provoquant un effet trompe-l'œil. Les secondes sont les œuvres fictives attribuées à Effing. Objets de discours, fictions de peintures, invérifiables, ces tableaux dont leur auteur resteront confinés à l'espace mythique de la grotte submergée par les eaux du lac Powell, enfermées dans le discours et le grenier de Barber Jr.. En outre, les tableaux mentionnés dans *Moon Palace* appartiennent au domaine privé, elles sont visibles dans une chambre ou un appartement, ou au domaine public, et doivent alors faire l'objet d'une expédition dans un musée, ou d'une recherche dans une bibliothèque.

C'est aux peintres américains des grands espaces vierges, des dix-neuvième et vingtième siècles que Auster fait largement appel dans *Moon Palace*. Thomas Cole (1801-1848), Ralph Albert Blakelock (1847-1919), Thomas Moran (1837-1926), peignaient des paysages "naturels", pleins d'une innocence idyllique. Initiateurs de valeurs devenues traditionnelles depuis, découvreurs d'espaces, ils sont les véritables "pères fondateurs" d'une certaine "vision" de l'Amérique. Leurs œuvres sont "visibles" à Brooklyn, à Washington, à New York, entre autres, faits assertés par le narrateur qui ira lui aussi vérifier leur existence³⁸⁸. Les références à la peinture européenne et à la peinture américaine du début du siècle ont pour fonction d'ancrer le discours de Effing dans "son" réel, celui de la révolution du modernisme. Les noms de Marin, Dove, Demuth, Man Ray, apparaissent p. 149. Plus loin, ce sont les œuvres possédées par Effing, des dessins de Delacroix, un tableau de Samuel French

Voir aussi Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1990.

³⁸⁸ On consultera entre autres, Barker Virgil, *American Painting, History and Interpretation*, New York, Macmillan, 1950, Larkin Oliver W., *Art and Life in America*, New York, Rinehard, [1949], 1950. Prown, J. D., Rose, B., *La Peinture américaine de la période coloniale à nos jours*, Paris, Skira, 1969.

Morse, un petit Turner et deux Blakelocks qui sont vendus (253).

Le déclin de l'Empire

La première véritable apparition de la peinture dans le texte, se produit quelques trente pages après la vision horripante et "horripilante" de Méduse. Fogg découvre sa chambre, chez Effing, celle du défunt Pavel Shum, une chambre dépouillée, "*no larger than a monk's cell*", garnie de quelques livres russes et français. Son regard se fixe sur un tableau encadré. La contemplation provoque un temps d'arrêt dans le mouvement vertigineux du texte, marqué par les déplacements incessants du narrateur sur l'échiquier de New York, pris dans les jeux du hasard, de la coïncidence et de la causalité. Arrêt sur image, dans la déhiscence du texte prend place une *ekphrasis* :

an old fashioned iron bedstead with vertical bars at either end, a chest of drawers, and a bookcase along one wall, filled mostly with French and Russian books. There was only one picture in the room, a large etching in a black varnished frame that depicted a mythological scene crowded with human figures and a plethora of architectural details. Later on, I learned that it was a black-and-white rendering of one of the panels from a series of paintings by Thomas Cole entitled *The Course of Empire*, a visionary saga of the rise and fall of the New World. I unpacked my clothes and saw that everything I owned fit comfortably into the top drawer of the bureau. I had only one book with me, a paperback copy of Pascal's *Pensées* that Zimmer had given me as a going-away present. (108)

Elle constitue un tout à l'intérieur d'un paragraphe entièrement consacré à la chambre de Fogg, ouvrant le cadrage par "*My room was at the end of a long hall. It was a spare little place*" (107) et le complétant par l'examen final de la chambre et la répétition de l'état monacal du lieu : "*(A) stepped back to study my room. It wasn't much, but it was mine.*" (108). *L'ekphrasis* survient juste après une série énumérant le mobilier. Effet de double cadrage, elle est précédée par la référence aux livres de Pavel Shum, et suivie de la mention de l'exemplaire des *Pensées* de Pascal, cadeau de Zimmer à Fog. Elle commence classiquement par "*There was*" et se poursuit non moins classiquement par une opération de dénotation (le cadre, les personnages, des détails architecturaux) et de connotation (scène mythologique)

suivie d'une de ces transgressions temporelles dont le narrateur joue : il devait apprendre par la suite qu'il s'agissait d'une copie (soit un double, une reproduction) en noir et blanc d'un panneau appartenant à une série de cinq peintures³⁸⁹, dont le titre est : *The Course of Empire*, et le nom du peintre, Thomas Cole.

Vignette proleptique incluse dans un inventaire de meubles, l'unique image de la chambre est en noir et blanc. Elle fait fonction d'ouverture et d'annonce. Miroir d'un des thèmes satellites de *Moon Palace*, le tableau annonce le déclin de l'Empire américain. Il met sur orbite le thème de l'ascension et de la chute ainsi que les connotations bibliques afférentes. Un emblème avec son titre *inscriptio*, l'image *figura* et le texte *subscriptio*³⁹⁰. La peinture de *The Course of Empire* évoque par glissements de signifiants, "*The Course of the Sun*", et le jeu sur *sun/son*, dans ce roman où Fogg, fils ignoré du fils ignoré, est le fils du soleil, Sol (omon) (251), "*Son of the Sun*", jeu sur le "fils du ciel" à la tête de l'Empire Céleste, confirmé par l'omniprésence de la Chine dans la trame textuelle (Rappelons que le prénom de "Marco" est un hommage à Marco Polo, Moon Palace, un restaurant chinois, Kitty, une chinoise, que Effing puis Fogg vivront à Chinatown etc.).

Valeur d'image (description d'un tableau) dans l'image (description d'une chambre), comme l'image du tableau est image dans la chambre, la courte *ekphrasis* se constitue en tableau et a bien valeur "d'illustration". Reproduction d'un "vrai" tableau, comme le texte reproduit en mots la reproduction picturale, voici une de ces mises en abyme dont est friand Auster, accentuée ici par la matérialité de la répétition des signifiants, "*there was only one picture in the room*", "*I had only one book with me*". Que ce livre unique soit les *Pensées* de Pascal est un autre signe en direction du lecteur : l'un des textes les plus fameux des *Pensées*, concerne l'interrogation métaphysique fondamentale, celle des "deux infinis". L'homme, pris en étau entre les deux

³⁸⁹ Les titres des cinq peintures sont : *l'État sauvage*, *l'État pastoral*, *le Triomphe de l'Empire*, *la Destruction de l'Empire*, *la Désolation de l'Empire*. (Prown, 61-65), c'est le troisième panneau qui semble figuré dans *M P*.

³⁹⁰ Pierre Laszlo, *La Leçon de choses*, Paris, Austral, 1995, 19-36.

infinis, participe de l'infiniment grand et de l'infiniment petit car il connaît son destin d'être mortel. *Les Pensées*, c'est aussi un texte sur "le divertissement", pour oublier...

Après la vignette d'un paragraphe dédiée à la reproduction du panneau de Cole, le nom de celui-ci reparaît, assurant ainsi la cohésion du roman. Au moment où Effing évoque la vie de Blakelock, il rappelle : "*His wife was living on fifty dollars a year in some shack near Catskill—the same territory that Thomas Cole used to paint—and she couldn't even afford the carfare to visit her husband in the loony bin.*" (132-133). Père fondateur de l'Hudson River School avec Thomas Doughty et Asher Durand, Thomas Cole était en effet davantage célèbre pour ses vues des Catskill que pour les panneaux de *The Course of Empire*, peintures mythologiques effectuées sur le tard alors qu'il abandonnait la représentation du territoire national et sa contribution au Portrait de l'Amérique par ses peintres, comme Blakelock, bien entendu.

Triptyques : An American Idyll

Anatomie de la contemplation

En symbiose avec *Moon Palace*, *Moonlight* de Blakelock met en abyme les nombreuses occurrences de "Moon" dans le texte sous la forme emblématique du clair de lune. Dix pages en tout, sans compter les rappels, le passage forme une longue unité marquée par deux blancs typographiques, occupant la cinquième section, soit l'avant-dernière section du quatrième partie chapitre. Elle pourrait en être détachée et former une nouvelle par exemple. Elle est préparée par la troisième section, celle où Fogg apprend à voir et à décrire le monde, et par la quatrième section, celle où le masque tombe : Effing révèle son ancienne identité, Julian Barber, "*I was a painter. A great American painter*". Après toutes ces années de mensonges, au seuil de sa mort, il confiera la vérité à son seul et unique auditeur, le chargeant d'écrire sa notice nécrologique. Le projet sera mis à exécution dans la section suivant immédiatement "la section Blakelock" : "*This is it,* he said, *'the moment of truth. We start writing today.'*" (141) Et de dépêcher Fogg vers Broadway pour aller acheter un carnet et un bon stylo et... retarder le récit.

La "section Blakelock" se trouve donc entre l'annonce du projet et sa réalisation, elle va constituer un pont essentiel dans la formation de Fogg. Pour qu'il puisse écrire sous la dictée la biographie de celui qui va mourir, il doit avoir vu l'œuvre d'un peintre qui a joué un rôle essentiel dans la vie de Effing. Entre deux sections situées essentiellement "en intérieur," elle suit la sortie du héros vers le lieu de la révélation, retardant d'autant le projet annoncé, détour de la narration qui fait une excursion dans le domaine de l'image. *Excursio*. La "section Blakelock" commence dans un chaos verbal :

I was expecting him to go right back to it the next morning, to pick up again and start where we had left off. [...] Rather than say anything about our previous conversation, he immediately rushed into a tangled and confusing discourse about a man he had apparently once known, rambling crazily from one thing to another, producing a whirlwind of fractured reminiscences that made no sense to me. (131)

Le discours semble en effet incohérent, les phrases sont incomplètes, les référents ne sont pas explicités. Fogg et le lecteur finissent par comprendre que Effing est en train de raconter la vie d'un certain "Ralph". Manière indirecte de livrer la biographie de "Ralph Albert Blakelock" dont Effing décrit la petite taille, la pauvreté – Effing lui aurait donné de l'argent –, les huit enfants, les séjours parmi les Indiens, la fin de sa vie lorsque, devenu fou, il aurait peint son portrait sur des billets de banque. Sa notoriété enfin, survenue trop tard, puisqu'il est enfermé dans un asile. Effing termine sur la "manière" de Blakelock, travail en va et vient, répétitif et sensuel dans la touche :

He was a stormy little runt, I'll grant that, always in a frenzy, pounding out music on the piano while he painted his pictures. I saw him do it once, dashing back and forth between the piano and the easel, I'll never forget it. God, how it all comes back to me now. Brush, palette knife, pumice stone. Smack it on, flatten it down, rub it off. Again, then again. Smack it on, flatten it down, rub it off. There was never anything like it. Never. Never, never, never. (133)

Leçon de peinture et souvenirs d'un témoin, la vie du peintre n'en dit cependant pas plus au malheureux Fogg qui avoue son ignorance déclenchant ainsi la colère de Effing : "*I can't go on talking to you if you don't know anything.*" (133). Après quelques minutes de recueillement, il rend son verdict : il a écha-

fauté un plan d'une précision diabolique que Fogg doit suivre à la lettre. Voilà un jeu de piste digne du plus rusé des Sioux, qui va conduire Fogg devant le tableau. La chasse au trésor s'inaugure par une série d'impératifs réglant sa course dans ses moindres détails : *"Go into the kitchen (...) ask Mrs Hume for subway fare. Then put on your coat and gloves and walk out the door."* (133), se terminant par une injonction solennelle : *"But just remember : if you don't do exactly what I say, I'll never talk to you again."* (136). Le rituel est réglé avec une précision hallucinante car non seulement Effing indique à Fogg son itinéraire mais encore la manière dont il doit l'effectuer. Il doit devenir sourd / muet, fermer les yeux dans le métro, expulser l'extérieur, se concentrer sur l'intérieur. Faire le vide. Premier volet du triptyque donc, c'est toute une préparation à l'expérience esthétique et au visuel que subit Fogg ici. (134). Vient ensuite une leçon sur "comment regarder un tableau", soit de nouveau, ouvrir et fermer les yeux, regarder pendant une heure en se concentrant sur la chose, faire varier les distances, s'attarder sur l'ensemble puis sur les détails à mémoriser. Le sujet doit ensuite tester qu'il a bien intériorisé le tableau avant de renverser l'expérience et de pénétrer dans le tableau. Enfin, il doit se mettre à la place de l'artiste. Intervient alors une pause visuelle, il faut aller voir d'autres peintures avant de revenir au tableau étudié (135), puis effectuer le parcours de retour de la même manière qu'à l'aller mais cette fois en pensant à l'œuvre. Il s'agit bien là d'un triptyque : programme d'action, exécution, vérification, reposant sur des schémas ternaires structurés en chiasme dont le schéma suivant rend bien le chassé-croisé : A B/B A.

Discours de Effing, : le programme

A. Blakelock : 1 biographie, 2. ses œuvres, 3. vision personnelle de Effing : la manière de Blakelock

B. L'œuvre mode d'emploi : 1. le métro, 2. la contemplation, 3. le retour.

Discours de Fogg : exécution et vérification.

B. L'œuvre mode d'emploi : 1. Le métro, 2 La contemplation, 3. le retour

A. Blakelock : 1. biographie, 2 ses œuvres, 3 vision personnelle de Fogg : interprétation.

Répétition du même et de l'autre, la seule variation concerne le point de vue de chacun : Fogg reste en spectateur, face au tableau fini, Effing se place au niveau du travail, du geste, de l'origine. Variation riche de sens, nous le verrons. Trois visionnements donc sont enjoints à Fogg, autre triptyque à l'intérieur du triptyque. Le lecteur connaît d'avance le déroulement prévu et le but du voyage, le titre du tableau dont il attend encore la description. Effing fournit donc le récit d'actions, auquel Fogg se conformera ajoutant la description, comme lors des excursions, fusionnant les deux dans une description narrativisée, l'une des astuces du genre³⁹¹. Le couple Fogg / Effing, c'est la description poussant le fauteuil de la narration.

Moonlight

Le second volet du triptyque concerne la réalisation du programme. Répétition du schéma fixé et variations internes inévitables sous l'emprise du réel, Fogg raconte son aventure. Fermant les yeux dans le métro, il découvre le mensonge des apparences puisque image mentale et "réelle" coïncident rarement. Arrivé à destination, après avoir failli manquer la station, il découvre le Blakelock. Bien sûr, il est déçu par la taille et l'absence de lumière du tableau :

I walked through several empty rooms before I found the Blakelock doing my best to follow Effing's instructions and ignore the other pictures on the walls. I saw a few flashes of color, registered a few names - Church, Bierstadt, Ryder - but fought against the temptation to have a real look. Then I came to *Moonlight*, the object of my strange and elaborate journey, and in that first, sudden moment, I could not help feeling disappointed. I don't know what I had been expecting - something grandiose, perhaps, some loud and garish display of superficial brilliance - but certainly not the sombre little picture I found before me. (137)

Pour reconnaître la qualité de l'œuvre : "*a deeply contemplative work, a landscape of inwardness and calm*", il devra effectuer une double opération : cesser de voir le tableau à travers

³⁹¹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 20-21.

ce qu'il pensait être le goût de Effing : *"it confused me to think that it could have said anything to my mad employer"* (137) pour le voir à travers ses propres yeux, se soustrayant ainsi à l'influence d'autrui, forme d'aliénation de soi : *"I tried to put Effing out of my mind, then stepped back a foot or two and began to look at the painting for myself."* Apprentissage de l'autonomie de la vision.

De nouveau, comme pour le tableau de Cole, il se livre à une opération de dénotation : la lune, la lumière, les éléments du paysage. Le parcours du regard s'attarde sur les deux zones du premier plan séparées par un ruisseau. Fogg lit le tableau de gauche à droite, les Indiens, le feu et la figure solitaire à cheval, séparée des Indiens par un arbre gigantesque. Tension donc entre les personnages de gauche et le regard du cavalier tourné vers la droite, l'au-delà de la rivière. Sur l'autre rive, tout est encore plus sombre, une lueur minuscule s'offre à une lecture problématique, feu ou figure? Une énigme, un reste. Absorbé par les détails dans l'ombre de la rive droite, la lumière du haut du tableau éblouit le spectateur lorsqu'il quitte le premier plan. Ce qui était sombre devient lumineux et Fogg est en proie à l'inquiétante étrangeté, *unheimliche* : *"the surface shone through with an unnatural intensity"*. De l'ombre à la lumière, il voit enfin, aveuglé. Au plus près du tableau la matière tourmentée l'arrête, retour du refoulé :

once I finally noticed this, I began to see other odd things in the painting as well. the sky, for example, had a largely greenish cast. Tinged with the yellow borders of clouds, it swirled around the side of the large tree in a thickening flurry of brush-strokes, taking on a spiralling aspect, a vortex of celestial matter in deep space. How could the sky be green ? I asked myself. It was the same color as the lake below it, and that was not possible. Except in the blackest night, the sky and the earth are always different. Blake-lock was clearly too deft a painter not to have known that. But if he hadn't been trying to represent an actual landscape, what had he been up to ? (138-139)

La question du pourquoi du ciel vert, une impossibilité naturelle, est bien celle du choix esthétique, un écart qui fait signe, signe d'une intention que Fogg s'empresse d'interpréter :

I did not want to make any wild, symbolic judgements, but based on the evidence of the painting, there seemed to be no other

choice. (...) I wondered if Blakelock hadn't painted his sky green in order to emphasize this harmony, to make a point of showing the connection between heaven and earth.(.) I was only guessing, of course, but it struck me that Blakelock was painting an American idyll, the world the Indians had inhabited before the white men came to destroy it. (139)

Au simple titre dénotatif donné par Blakelock à son œuvre : *Moonlight*, Fogg substitue un titre connotatif : *An American Idyll*, remplaçant le tableau dans son contexte historique et parachevant l'étude de l'œuvre.

The plaque on the wall noted that the picture had been painted in 1885. If I remembered correctly, that was almost precisely in the middle of the period between Custer's Last Stand and the massacre at Wounded Knee – in other words, at the very end, when it was too late to hope that any of these things could survive. Perhaps I thought to myself, this picture was meant to stand for everything we had lost. It was not a landscape, it was a memorial, a death song for a vanished world. (138)

"Memorial", *Memento mori*, le tableau-stèle, n'est plus un tableau mais un objet-souvenir, un chant funèbre, une lamentation, une élogie. Comme l'épigraphe-épitaphe de *Moon Palace* dédiée à un nom dont la fin est un tiret, une suspension : "*For Norman Schiff- in memory*". Fogg mémorise le tableau avant d'effectuer une accélération du texte qui se conclut par le flou – "*something*" "*it*" – d'une révélation encore incomprise. Puis, léthargique, il sombre dans un état proche du sommeil (139). Mission accomplie, le narrateur doit subir un dernier rite afin de se qualifier pour remplir sa nouvelle tâche, celle de biographe.

L'œil du peintre

Le dernier volet du triptyque, "juste après trois heures" : "*it was just past three o'clock when I returned to the apartment*", trois dont on nous a dit plus haut "*three is a literary number*"³⁹²,

³⁹² La citation complète est la suivante : "*I don't know how much time I spent in there. When Zimmer and Kitty asked me about it, I told them three, but that was only because three is a literary number, the same number of days Jonah spent in the belly of the whale.*" Or l'on sait que Jonas et Jésus sont les deux figures du même thème, celui de la résurrection, après une période de trois jours. Le chiffre trois ainsi que le

un "choix poétique" donc, concerne la révélation finale. C'est grâce aux livres cette fois que Fogg atteint une nouvelle vérité, celle qui gît au cœur de l'expérience esthétique : la perte.

En l'absence de Effing, peut-être en train de faire sa sieste, Fogg poursuit sa quête herméneutique et se rend à la bibliothèque d'histoire de l'art de Columbia University. Il y fait plusieurs découvertes. Tout d'abord, Effing n'a pas menti, la vie de Blakelock est bien telle que l'a racontée le vieillard, à quelques détails près. Et Fogg de raconter une nouvelle fois, en l'abrégeant, la vie de Blakelock. Toujours sur le mode de la répétition et de la variation, Fogg effectue un parallèle entre les premières toiles de Blakelock à Central Park et sa propre expérience dans le même lieu. Mais les parallèles ne s'arrêtent pas là car, le lecteur averti discerne la répétition d'un itinéraire identique lorsque le voyage de Blakelock dans l'Ouest américain est confirmé, rappelant le trajet du voyage de l'oncle Victor avec les Moon Men et annonçant l'expédition de Effing, déjà évoquée en relation avec Thomas Moran, autre explorateur de l'Ouest, ainsi que le projet de voyage de Fogg et de Julian Barber, et celui de "Kepler" et de son fils, personnages du roman de Barber. Blakelock, Moran, Victor, Effing, Kepler et son fils, Fogg, tous les personnages masculins effectuent le pèlerinage vers l'Ouest. Le seul vrai père

chiffre neuf, apparaissent constamment dans *MP* par exemple : 1, 14, 16, 31, 97, 100, 116, 188, 189, 207, 228, 234, 239, 240, 247, 251, 255, 262, 263, 260 et parfois plusieurs fois dans la même page. .

L'article "neuf" du *Dictionnaire des symboles* ; fournit une explication possible de l'utilisation massive de la triade et de son carré dans *MP* Neuf est lié à l'unité, à la création, à la résurrection et chaque monde est symbolisé par un triangle, un chiffre ternaire : le ciel, la terre, les enfers. Neuf est la totalité des trois mondes, un des nombres des sphères célestes. Il est encore symétriquement celui des cercles infernaux. Neuf est chez Dante le nombre du Ciel, il est aussi celui de Béatrice. Trois étant le nombre novateur, son carré représente l'universalité L'infini Le six et le neuf forment une spirale pour les francs-maçons, et le neuf symbolise l'immortalité humaine. Il annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est à dire une transposition sur un autre plan Il ouvre la phase des transmutations, la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle. Toutes notions qui apparaissent comme des leitmotifs de *Moon Palace* y comprise la forme de la spirale déjà repérée, voir en particulier p. 175 qui fournit la clé et la structure du roman

“reconnu” officiellement, Barber, meurt en cours de route, précipité dans la tombe par son fils au moment même de l’aveu. Seule la mort du père permet l’accès à l’identité, le recommencement et la renaissance. Présente dès l’accélération sidérante de l’incipit programmatique ou “matriciel”, la courbe parabolique du destin de Fogg englobe les paraboles des destins des trois “pères”, Victor, Effing et Barber. Courbe identique elle part du néant atteint son apogée puis décline, parabole du cours de la vie, comme la course du soleil ou celle de la lune, comme *The Course of Empire* et cette roue de la fortune – la chance joue un grand rôle dans *Moon Palace* – qui présente trois rois, à trois âges : *regnabo, regno, ragnavi*⁹⁹³. Où l’on retrouve encore la trinité de *The Invention of Solitude*, grand-père, père, fils, triade fondatrice qui effectue une “triangulation” et structure le triptyque. La parole de l’oncle Victor sature le sens : “*everything works out in the end, you see, everything connects. Nine circles. The nine planets. The nine innings. Our nine lives. Just think of it. The correspondences are infinite.*” (14). Où l’on retrouve le nombre trois et son carré : Effing ne travaillait-il pas dans une pièce à neuf côtés (251) ?

Le voyage de Blakelock dans l’Ouest est donc bien un voyage fondateur, à l’origine d’un tracé narratif. Il était légitime qu’il veuille apparaître sur les billets de un million de dollars en “père fondateur” lui aussi. Notons que le processus de répétition à l’œuvre en ce qui concerne les itinéraires se retrouve dans la production de Blakelock. Fogg découvre des douzaines de tableaux similaires au tableau de Brooklyn :

I also learned that Blakelock’s best years had been devoted to painting moonlight scenes. There were dozens of pictures similar to the one I had found in the Brooklyn Museum : the same forest, the same moon, the same silence. The moon was always full in these works, and it was always the same : a small, perfectly round circle in the middle of the canvas, glowing with the palest white light. (140)

“*The same*” et “*always*” indices de l’itératif, jusqu’à l’obsession, la répétition du même motif va permettre au narrateur de

393

Collectif, *Mario Praz*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 17.

pénétrer plus avant dans les compositions et de faire une expérience majeure, ultime : une hallucination.

After I had looked at five or six of them, they gradually began to separate themselves from their surroundings, and I was no longer able to see them as moons. They became holes in the canvas, apertures of whiteness looking out onto another world. Blakelock's eye, perhaps. A blank circle suspended in space, gazing down at things that were no longer there. (140-141)

Écho de "*It was not a landscape, it was a memorial, a death song for a vanished world*" (139) de la fin de l'*ekphrasis* précédente, le passage est aussi un rappel d'un autre moment, celui où Fogg réduit au degré le plus bas de l'existence prêt à mourir voit comme dans un mirage, l'enseigne du "*Moon Palace*" :

Once I remember, I saw the Moon Palace sign in front of me, more vivid than it had ever been in life. The pink and blue neon letters were so large that the whole sky was filled with their brightness. Then suddenly, the letters disappeared, and only the two os from the word *Moon* were left. I saw myself dangling from one of them, struggling to hang on like an acrobat who had botched a dangerous stunt. Then I was slithering around it like a tiny worm, and then I wasn't there anymore. The two os had turned into eyes, gigantic human eyes that were looking down at me with scorn and impatience. They kept on staring at me, and after a while I became convinced that they were the eyes of God. (69-70)

La lune symbolisant la féminité, les yeux de Dieu le père suivent le fils dans sa chute hors du giron maternel (*womb / room / tomb*), et assistent au dédoublement de celui qui se voit se voyant, projeté hors de lui-même³⁹⁴, de son orbite, "exorbité", "*a whole chain of forces had been set in motion, and at a certain point I began to wobble, to fly in greater and greater circles around myself, until I had spun out of orbit.*" (19). Ce qui est bientôt suivi d'un démembrement : "*I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear.*" (24) et encore "*I saw myself into pieces*" (43).

Fogg apprend à voir et accède à une autre dimension. "*Blakelock's eye*", on entend bien sûr "I", le moi de Blakelock et celui du narrateur contemplant un monde disparu, une inno-

³⁹⁴ Déjà noté plus haut "*I was trying to separate myself from my body*" (29).

cence perdue. Dans l'opposition du sombre et du clair, dans la mélancolie du cavalier seul dont le regard traverse la rivière, l'œil du peintre, détaché du support, se glisse entre l'œil du spectateur et le paysage : "a blank circle suspended in space, gazing down at things that were no longer there". Trajet du regard, de la terre à la lune, *memento mori* en accord avec le projet de Effing, "obituary", pour lequel Fogg doit se qualifier, auto-portrait de Effing par la médiation de l'héritier qui trouvera le chaînon manquant. Jeu du *fort/da* du petit-fils de Freud pour permettre à l'absence d'avoir "lieu", apparition / disparition enfin, expérience de la perte et du travail du deuil nécessaire à l'équilibre et pourtant en suspens dans la mélancolie de toute création³⁹⁵, l'expérience esthétique est prémonition d'une mort annoncée et sans cesse retardée par le discours et la touche. Comme Shéhérazade. "There won't be any obituary unless you write down the words" (148). Ce qu'énonce la bouche d'ombre de celui qui meurt deux fois. Lune blanche et soleil noir.

Face au tableau Fogg est initié à un mystère esthétique. C'est dans un mouvement de va et vient entre le tableau et spectateur que le sens advient. "Ce que nous voyons ce qui nous regarde"³⁹⁶. L'œil du peintre surplombant le paysage représenté devient l'œil-monde des cartographes³⁹⁷. Dans le trajet entre espace représenté et espace représentant, entre le peintre et le spectateur, se produit un échange qui les conduit vers un nouvel objet de connaissance forcément inaccessible. Fogg fait alors l'expérience du deuil de la Chose lorsque que, inéluctablement, la présence de l'absence nous y convie, remontant ainsi aux origines de la peinture : présentifier l'absent³⁹⁸. Et c'est dans ce paradoxe de la présence de l'absence qu'a lieu l'expérience esthétique, présentation seconde d'un objet disparu. Immortel et pourtant évanoui. Doublement disparu ici puisque les Indiens représentés sont morts en tant que nation. Leur monde, "achevé" par Custer et les tuniques bleues de *Wounded*

³⁹⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Folio, 1987, chapitre IV.

³⁹⁶ Titre de l'ouvrage de G. Didi-Huberman, Paris, Minuit, 1992.

³⁹⁷ Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, 13-15.

³⁹⁸ Voir l'anecdote de la fille du potier Boutadès traçant sur un mur le contour de son amant sur le point de partir. Un poncif, donc...

Knee, n'existe plus que dans les tableaux bitumeux d'un peintre oublié et iconoclaste qui avait commis la pire des fautes, vouloir attenter au sacro-saint dollar.

L'initiation ouvre sur la connaissance historique du destin national : la perte de l'innocence du mythe de l'idylle américaine, du rêve édenique pré-lapsarien, par la spoliation des terres et le massacre des Indiens. L'identité d'un pays et l'identité du personnage sont "montés en parallèle" avec les autres grands mythes américains comme celui du progrès grâce aux savants et aux ingénieurs. C'est le sens de la figure tutélaire de Tesla statufié et vite déboulonné³⁹⁹, Effing lui aurait fait l'aumône de quelques dollars, comme à Blakelock... Magie de l'électricité. Ravages du progrès. Le courant alternatif confirme le mouvement de va et vient du texte, entre la chute et le vol, l'argent et la ruine, rien et tout. Polarités et oscillations. "*Ralph gave me the idea (...) but it was Moran who got me to do it*", dans l'entre-deux des pères spirituels, Effing prend place dans la lignée des peintres, Cole, Blakelock, Moran.

Moran got famous for what he did out there, he was the one who showed Americans what the West looked like The first painting of the Grand Canyon was by Moran, it's hanging in the Capitol building in Washington ; the first painting of Yellowstone, the first painting of the Great Salt desert, the first paintings of the canyon country in southern Utah – they were all done by Moran. Manifest Destiny ! They mapped it out, they made pictures of it, they digested it into the great American profit machine. Those were the last bits of the continent, the blank spaces no one had explored (149)

Accumulation des superlatifs, dignes d'une notice biographique comme elle pourrait figurer dans l'une de ces Encyclopédies Humboldt que vendait l'oncle Victor, Moran est présenté comme celui qui fut à l'origine des clichés de la représentation du paysage de l'Ouest américain, celui qui fixa la mémoire et les idéaux américains dans une cartographie des espaces encore vierges. Valeur inaugurale et fondatrice, lourde de conséquences. Ce n'est pas un hasard si Effing emmène avec lui dans son

³⁹⁹ Vieillard misérable, Tesla donne à manger aux pigeons après avoir été la figure lumineuse en smoking blanc démontrant les pouvoirs de l'électricité Toujours l'ascension et la chute.

voyage à l'Ouest, Byrne, un aspirant topographe. Cartographe l'espace c'est en fixer les contours, se l'approprier, représenter le pays dans sa carte, rendre visible l'invisible. Une écriture, un contrat, une convention. C'est bien sûr délimiter et établir des marques, conquérir définitivement le territoire, enjeu principal de l'entreprise impérialiste. L'Ouest américain repoussait la frontière jusqu'à l'océan avant que Kennedy ne lance l'aventure de "la nouvelle frontière", la conquête spatiale, et la guerre du Vietnam, si souvent évoquée dans *Moon Palace*. Cohérence du projet à travers ses différents avatars. Science et art comme deux "pendants".

L'expérience esthétique se pose donc en emblème du livre, par ses renvois aux thématiques plurielles, aux choix formels, par le mécanisme de la répétition, mimétique de ce qu'est une représentation. Quête herméneutique, de correspondance en correspondance : *"It went on and on like that, and the more I opened myself to these secret correspondences, the closer I felt to understanding some fundamental truth about the world"* (33). Schéma de spirale vrillant le sens d'un signifiant à un autre :

one thought giving way to another, spiraling into ever larger masses of connectedness The idea of voyaging into the unknown, for example, and the parallels between Columbus and the astronauts. The discovery of America as a failure to reach China ; Chinese food and my empty stomach" (32).

"*pattern*" qui se répète de nombreuses fois⁴⁰⁰. La spirale n'est autre que la roue en action, roue de la fortune déjà évoquée ci-dessus. Où l'on voit que les débuts des chapitres sont tous des commencements ou des faux-départs, comme l'on voudra, le mot de la fin bouclant sur le début dans un effet chiasmique : *"This is were I start, I said to myself, this is where my life begins"* (307), *"I remember those days well, I remember them as the beginning of my life"* (1)⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ On trouvera d'autres exemples de progression en spirale de signifiant en signifiant aux pages suivantes : 5, 7, 175, 186, 284, 290

⁴⁰¹ Le signifiant "*beginning*", ses polyptotes et avatars sémantiques, inaugure même les premiers paragraphes de chaque chapitre.

F-*ing* Thomas : l'ermite, le peintre et le meurtrier

Avec le récit de Effing, la peinture dans le texte prend une autre forme. Cette fois, les œuvres ne seront jamais vues, elles resteront comme des “sulfures” inclus dans le globe des discours. Témoignages du peintre sur son travail, elles feront entendre une parole de l'intérieur. Du pôle de la réception, comme c'était le cas pour le panneau de Cole et *Moonlight*, on passe au pôle de la création. D'où le sens de la variation au sein de la structure de la “section Blakelock” présentée plus haut.

Une double rupture intervient au début du chapitre cinq où, pour cause de rafraîchissement, le récit s'interrompt. Fogg reprend la narration mais cette fois-ci le narrateur n'est plus Effing, narrateur homodiégétique et intradiégétique, dont le récit était enchâssé à l'intérieur de celui de Fogg, mais ce dernier, qui se replace en position de narrateur hétérodiégétique et extradiégétique rapportant le récit de Effing : “*It was tedious work but Effing's words were still fresh in my mind, and I did not lose very many of them. / After Byrne died, he said, he gave up hope*” (164). Effet de surprise chez le lecteur, introduisant une distance par rapport au témoignage dont on nous dit que quelques mots ont été perdus, posant aussitôt la question de l'authenticité. D'ailleurs nul ne verra les tableaux, engloutis sous les eaux de l'artificiel lac Powell, nom du chef d'une expédition à laquelle participa Moran. Réécriture donc, ébauche de création, dérision et humour, aller-retour entre peinture et écriture : “*I want you to send him my self-portrait.*” (197), “le livre du mort” est un “Autoportrait de Effing en ermite, peintre et meurtrier”. Une notice nécrologique à trois dimensions (191). Rite funéraire et portrait d'un père fondateur, préparation au récit fondateur qui engendrera une nombreuse postérité.

Dans une première étape, avant la chute de Byrne et le début de son ermitage forcé, Effing déclare est confronté à un changement d'échelle :

For the first couple of weeks, I drew like a fiend. Odd stuff, I'd never done work like that before. I hadn't thought the scale would make a difference, but it did, there was no other way to wrestle with the size of things. The marks on the page became smaller and smaller, small to the point of vanishing. (154-155)

Avec les quatre derniers mots, l'idée de point de fuite unique, "*vanishing point*", est aussitôt subvertie puisque chaque marque constitue un point de fuite. La perspective albertienne n'est plus opératoire dans l'Ouest américain, lieu de la grande disparition. Rien d'étonnant à cela pour qui a lu Auster fasciné par le vide et le blanc de l'absence. Tout est question d'espace, de mesure, d'échelle ; le peintre en proie au désarroi devant l'immensité engloutissante du paysage ne rencontre que le néant et le cliché :

It was like making pictures out of clouds Everyone knows what those places look like now, you've seen them a hundred times yourself. Glen Canyon, Monument Valley, the valley of Gods. That's where they shoot all those cowboy-and-Indian movies, the goddamned Marlboro man gallops through there on television every night. But pictures don't tell anything about it Fogg. It's all too massive to be painted or drawn ; even photographs can't get the feel of it Everything is so distorted, it's like trying to reproduce the distances in outer space : the more you see, the less your pencil can do. To see it is to make it vanish. (157 je souligne)

Lorsque voir et vouloir saisir sur le papier font disparaître la Chose qui échappe et affole l'esprit humain. "*Vanish*" réapparaît ici en écho à la page précédente. La disparition, les distances et l'espace, leitmotif de *Moon Palace*, expriment l'impuissance et le "déboussolement" de celui qui crée. Pour être à la hauteur du spectacle gigantesque, le peintre devra passer par le nadir de sa course, la chute et la mort de Byrne, la trahison de Scoresby et le dénuement extrême. Au delà de la folie et de la solitude, au milieu des splendeurs désertiques, l'ermite dans la grotte prendra l'identité d'un un mort, Thomas. Alors il sera en mesure de faire œuvre créatrice. "La modalité du visible devient inéluctable – c'est à dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : 'quand voir, c'est perdre. Tout est là' "⁴⁰². Il y a donc un reste, un vestige, celui d'une présence perdue, comme dans le premier plan de *Moonlight*. Le peintre, Annette Messager déclarait : "il y a un côté repli de l'assassin chez l'artiste"⁴⁰³. L'artiste fuit la société et crée "contre", il tue la

⁴⁰² G. Didi-Huberman, *op. cit.*, 14.

⁴⁰³ Annette Messager "Le bon plaisir", *France Culture* émission du

chose en la représentant, "to see it is to make it vanish". Dans la vision l'objet s'abolit (157) et dès que l'objet est représenté il devient autre, remplacé par son image. En même temps le sujet est "immortalisé" dans la représentation, inchangé à jamais. Aporie de la création, là et absente. Meurtrier donc, forcément, l'artiste est en même temps créateur, c'est dire qu'il "saisit" la vie pour en donner une autre. La mise en texte des enjeux du tableau le dit : représenter l'irreprésentable, c'est comme "peindre des nuages", pour parler comme Hubert Damisch⁴⁰⁴. Comme l'espace interplanétaire des astronautes, enjeux liés aux images de chute et de vol, images aériennes et musique des sphères.

Après l'expérience du jeûne des anachorètes, Effing ressent de nouveau le besoin de peindre. Cette fois-ci, il travaillera pendant deux mois et demi produisant une quarantaine de toiles. Véritable leçon de création esthétique, Effing énonce la règle des deux contraintes. La première : nul ne verra ses toiles, ce qui le libère du poids de la vue de l'autre et lui laisse toute liberté. La seconde est d'ordre prosaïque : il faut faire durer le matériel. D'où une discipline rigoureuse. Comme il mesure sa nourriture, les jours, l'argent, le temps, les distances, il doit épargner ses fournitures :

The end was already in sight. Even as he painted his pictures, it was as though he could feel the landscape vanishing before his eyes. This gave a particular poignancy to everything he did during those months. Each time he completed another canvas the dimensions of the future shrank for him" (171).

La peinture comme mesure du temps, sablier des couleurs. Liberté et contrainte de la création. Arrive le moment où il doit retourner ses toiles, peindre sur l'envers, puis sur son mobilier, sur toute "surface" disponible, pour enfin, effectuer l'ultime remontée dans le temps :

and when all these surfaces were covered as well, he squeezed out the last bits of color from the shrivelled tubes and began work on the southern wall, sketching the outlines of a panoramic cave

27.01.96.

⁴⁰⁴ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972.

painting. It would have been his masterpiece, Effing said, but the colors ran dry when it was only half-finished. (171)

Fin de la création avec le retour à l'origine, celle des peintures rupestres des "hommes des cavernes", et aussi annonce des peintures *all over*. Le chef-d'œuvre restera inachevé. Intervient alors la dernière phase, celle d'un autre ressourcement celui dans lequel peinture et poésie sont mêlées, comme au début de ce travail : *ut pictura poesis*. La boucle est bouclée :

He still had several notebooks and a box of pencils, but rather than switch from painting to drawing, he hunkered down during the cold months and spent his time writing. In one notebook he recorded his thoughts and observations attempting to do in words what he had previously been doing in images, and in another he continued with the log of his daily routine, maintaining an exact account of his expenditures : how much food he had eaten, how much food was left, how many candles he had burned, how many candles were still intact [...] After his paints ran out, he had gone through an anguished period of withdrawal, but then he had found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures. (171)

Lorsqu'il n'y a plus de pages libres, sa solitude est si complète que le roi n'a plus besoin de divertissement (172). La grotte sera le sanctuaire secret de sa mémoire, conservant les toiles retournées contre le mur comme dans une chasse où reposerait le passé.

It was his private monument, the tomb in which he had buried his past, and whenever he thought about it in the future, he wanted to know if it was still there, exactly as it had been. In that way it would continue to serve as a mental refuge for him, even if he never set foot in it again. (182)

Cependant, le va et vient entre peinture et écriture comme célébration de la mémoire du père disparu se poursuit avec l'autre génération dans la combinatoire du roman :

Barber spent hundreds of hours looking at these works, and in his third year of high school he organized an exhibition that was mounted in the town hall, complete with an essay on his father's work that was distributed free of charge to everyone who came to the opening.

The following year, he spent his nights composing a novel based on his father's disappearance. Barber was just seventeen then,

and trapped in the throes of adolescent tumult, he began to fancy himself an artist, a future genius who would save his soul by pouring anguish onto paper. (253)

Se succèdent l'exposition, le fascicule de présentation déclenchant l'écriture du roman de la quête du père : *Kepler's Blood*. Les peintures de Blakelock – Barber Sr. en possédait deux : “*a moonlight canvas on the eastern wall and a view of an Indian encampment on the southern*” (253) – fourniront le décor des histoires de Barber et détermineront sa recherche universitaire future en parallèle avec son histoire (his-story), personnelle : “*Barber's scholarship was devoted to exploring many of the same issues that appeared in Kepler's Blood. The lost colonists of Roanoke, the accounts of white men living among Indians, the mythology of the American West*” (263). C'est ainsi que M.S. reçoit *Kepler's Blood*, manuscrit dont le titre pointe vers l'héritage et l'astronomie. La lecture obéira aux mêmes règles que le visionnement de *Moonlight*, “l'idylle américaine” de Blakelock : lecture, puis interprétation (262-263). Cohérence du projet d'écriture et leçon sur les origines de la création. L'angoisse couplée avec la mélancolie, le deuil irréparable.

Dernière étape, Barber propose à Fogg de voir les tableaux de Effing mais Fogg est réticent : “*I didn't bother to mention to him that I had avoided those paintings in the past.*” (288) ; il leur préfère la trace mnésique des tableaux évoqués par le vieillard :

I let it go after that. If I had wanted to, I suppose I could have tracked down a reproduction of one of Barber's paintings somewhere, but the fact was that I preferred not knowing what his work looked like. After listening to Effing for so many months, I had gradually begun to imagine his paintings for myself, and I realized now that I was reluctant to let anything disturb the beautiful phantoms I had created [...] Julian Barber's paintings could never match the ones that Thomas Effing had already given to me. I had dreamed them for myself from his words, and as such they were perfect, infinite, more exact in their representation of the real than reality itself. As long as I did not open my eyes, I could go on imagining them forever. (232)

Croix de la mémoire et victoire de l'imaginaire sur le réel. Double écho, celui de la rencontre avec *Moonlight* et écho du “fermons les yeux pour voir” de Joyce. C'est que mémoire, imagination et vision travaillent le pictural et l'écriture. Écrire c'est

aussi tenter de maîtriser le temps et l'espace, cartographier l'imaginaire et écrire l'Histoire, trouver son abscisse et son ordonnée sur les deux axes où s'inscrit l'homme dans sa course. Marquer d'une croix sa présence. C'est ce qu'apprend Effing grâce au topographe Byrne :

Byrne told me that you can't fix your exact position on the earth without referring to some point in the sky. Something to do with *triangulation*, the technique of measurement, I forget the details. The *crux* was compelling to me, though, it's never left me since. A man can't know where he is on the earth except in relation to the moon or a star. Astronomy comes first ; land maps follow because of it Just the opposite of what you'd expect. If you think about it long enough, it will turn your brain inside-out. *A here exists only in relation to a there*, not the other way around (154 je souligne)

Grâce à l'art, Effing trouve enfin sa place au monde lors de l'expérience cruciale, en solitaire : "*The true purpose of art [...] was a method of understanding, a way of penetrating the world and finding one's place in it*" (170). Le narrateur lui aussi, arrivé au bout de ses tribulations et à la lisière du continent pourra, en même temps que la lune monte, se situer :

This is where I start, I said to myself, this is where my life begins [...] Then the moon came up from behind the hills. It was a full moon, as round and yellow as a burning stone I kept my eyes on it as it rose into the night sky, not turning away until it had found its place in the darkness. (306-307)

La lune, le lieu où les âmes de Humains demeurent après la mort, à en croire *Kepler's Blood* (260), la lune donc, loge dans les ténèbres⁴⁰⁵.

Réflexion sur la création dans l'aller retour entre visible et lisible, avec humour Moon Palace fabrique à la chaîne des récits reproductibles à l'infini, comme les générations, les mêmes et pourtant autres. "*Word processor*", le roman obéit aux règles de la taylorisation, multiplication et consommation de stéréotypes et de clichés à partir d'un prototype original. Les boîtes de Coca Cola de Andy Warhol, les Cartes de Jasper Johns⁴⁰⁶, affichent

⁴⁰⁵ Et encore, la lune comme futur. À cause du "*Chinese fortune cookie*" : "le soleil est le passé, la terre le présent, la lune le futur".

⁴⁰⁶ Je pense en particulier à la grande carte des États-Unis de 1961,

l'œuvre d'art comme multiplication du même à l'âge de la "reproductibilité technique", pour reprendre Walter Benjamin. Ce qui est cohérent avec l'obsession du comptage, computation du temps, de l'argent, du poids, des distances, de la nourriture, du matériel à dessin, des bottes, qui constituent la "facture" du texte. L'Amérique est l'Empire où tout se consomme, y comprises les œuvres d'art. Et l'artiste dans le besoin reproduit ses œuvres, père de son père⁴⁰⁷. Forme-machine, mécanique du récit qui tourne à vide / à plein ?, Moon Palace qui donne à voir, on entend le vide de voir en latin, aurait pu continuer indéfiniment. Heureusement, il y a le Pacifique sur les rives duquel l'homme qui marche – et use ses bottes – interrompt momentanément la chaîne du même récit sans cesse recommencé, déjà repris ailleurs. Fantasme du "travail dont on ne voit pas la fin" pour citer Blanchot. Tant il est vrai aussi qu'un écrivain écrit toujours le même livre, traçant à l'infini la spirale de la lettre "P" et le geste du O, vide parfait et "tout" fermé, solitude fossilisée dans les rochers rouges du désert. Pourvu que le dessin dure de boucle en boucle, sinon à l'infini, du moins jusqu'à la fin. Il suffit alors de prolonger le geste en un *dripping* obsédant, réécrire l'origine inlassablement et en rire puisque l'ancêtre a pour nom *F-ing*, et que *L'Origine du monde* est un tableau.⁴⁰⁸

Map, à celles de 1963, *Map*, de 1966 *Two Maps II*, ou de 1967 *Study for First Version of Map*, voir aussi l'étude de Christine Buci-Glucksmann sur Jasper Johns, dans *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996. 71-80.

⁴⁰⁷ Ce que fit sa fille également et de nombreux plagiaires lorsque les œuvres commencèrent à se vendre alors que l'artiste étant encore enfermé à l'asile. D'où aussi les problèmes d'attribution (de paternité).

⁴⁰⁸ Tableau dont on sait que Lacan fut l'heureux propriétaire et qu'il le voilait sagement.

III. 3 et quasi tristes sous leurs déguisements fan- tasques⁴⁰⁹

Verlaine, "Fêtes galantes"

"et quasi
tristes..."

Entre le "quasi" de la fin de la phrase et le rejet du "tristes" à la ligne se construit l'écart dont nous parle le texte de Banville, celui du suspens, du presque rien, du pas-tout-à-fait, de l'apparition et de la disparition résorbées dans la trace, comme trait fondu dans le tout de l'œuvre. Processus fantomatique entre le lisible et le visible s'il en est, dans l'entre-deux⁴¹⁰ qui régit *Ghosts*, justement.

Une petite troupe qui fait naufrage et échoue dans une île. Un homme qui sort de prison et a trouvé refuge dans cette île. Un professeur réfugié en haut d'une tour. Un factotum léger comme l'air et grincheux comme Caliban qui vaque et pourvoit au gîte et au couvert.

Une petite troupe qui repart à la tombée du jour. Aux côtés de chacun chemine une présence invisible. Une jeune fille, avec un nom de fleur, qui reste pour mieux repartir, laissant de nou-

⁴⁰⁹ Étude parue dans *Les Arts visuels dans la littérature*, Simone Dorangeon éd., *Imaginaires*, Université de Reims Champagne-Ardenne, 1998

⁴¹⁰ Voir Daniel Sibony, *L'Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, 1991 et *L'Entre deux, actes du colloque*, C. Verley éd., Poitiers, *Cahiers Forell*, octobre 1994, 1996.

veau seuls, l'ancien meurtrier, le serviteur / maître et le professeur faussaire qui attend la mort.

Rien de plus entre-temps. Des paroles, des souvenirs, de l'air et des nuages pour accompagner ces fantômes sortis du *Monde d'or*, une toile peinte par un certain Vaublin, "double" d'un autre que je vous propose d'identifier. Car tout est là, suggéré, effleuré, l'indicible texture du vivant. Son être d'évanescence. Comme l'indique le titre.

L'entre-deux du fantôme : représenter l'irreprésentable

On partira du constat suivant : l'œuvre de Banville⁴¹¹, du moins en ce qui concerne sept romans sur neuf s'est construite sur le choix d'un tiers : supplément⁴¹² et savoir hétérogène à l'univers de la fiction : après la science dans la quadrilogie *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *The Newton Letter*, *Mefisto*, c'est la peinture qui structure *The Book of Evidence*, *Ghosts* et *Athena*. *Mefisto*, effectue le lien entre les deux séries, et "réapparaît" à de nombreuses reprises dans *Ghosts* que j'ai choisi d'étudier ici, car il est à la charnière des deux autres romans, parce qu'il me semble le mieux faire œuvre originale en opérant une synthèse remarquable des différentes manières d'introduire le pictural dans le texte. *Ghosts* réalise un équilibre, approfondit ce qui était en germe dans *The Book of Evidence* et annonce *Athena*, ouvrage à mon avis plus irritant, car ce qui était novateur devient procédé lorsque l'outrance signale l'épuisement de la for-

⁴¹¹ John Banville, *Birchwood*, London, Secker and Warburg, 1974,
Doctor Copernicus, London, Secker and Warburg, 1976.
Kepler, London, Secker and Warburg, 1980.
The Newton Letter, London, Secker and Warburg, 1982.
Mefisto, London, Secker and Warburg, 1986.
The Book of Evidence, London, Secker and Warburg, 1989
Ghosts, London, Secker and Warburg, 1993.
Athena, London, Secker and Warburg, 1995.

⁴¹² Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, "Points" Seuil, (1967), 423-421

me. On s'interrogera donc sur le comment et le pourquoi de la peinture comme supplément au programme.

Le pluriel de *Ghosts* souligne les différentes valeurs du titre, charges sémantique et métafictionnelle. Un fantôme, c'est d'abord un "revenant", incarnation fluide de l'oxymore mort / vie. Entre non-vie et non-mort, la figure du revenant structure l'œuvre comme figure de l'entre-deux. Comme Hermès elle va et vient entre la vie et la mort, présente la figure du double, un leitmotiv chez Banville. Opérateur de transgression, le fantôme est "à rebours", comme dans l'office des morts, il passe de la mort à la vie : *Resurgam*. Comme Orphée, aussi. Les qualités du re-venant, son évanescence, son invisibilité, le fluide du flou fantomatique, le qualifiaient d'emblée pour re-présenter ce qui occupe le créateur : l'irreprésentable. Voilà que se lève une vapeur, un souffle, une non-forme, en attente. Car, le fantôme n'est qu'un effet de croyance, de superstition, un esprit dans l'esprit, un au-delà. Une crainte aussi, car il revient pour se venger d'un méfait dont il a été victime.

Avec ce titre, Banville signale aussi qu'il renouvelle la tradition : ceci est et n'est pas une histoire de fantôme, une parodie et une critique, entre tradition et post-modernité. Ré-écriture, pastiche, les textes anciens hantent celui-ci. Le genre s'enrichit d'une nouvelle forme, un hybride marqué par l'hétérogénéité du pictural, qui participe de cet entre-deux sur lequel repose le texte, à tous les niveaux⁴¹³. Question de cohérence. Ce sont donc les modalités d'apparition du visible dans le lisible, l'un des fantômes du titre, que nous allons étudier.

Quand l'art hante le texte : du point de fuite comme point de vue

Étudier les formes que prend l'art quand il fait retour dans le texte nous amène à distinguer entre les références à des œuvres "réelles" et aux œuvres de Vaublin. Question de point de fuite et de point de vue. "*Vanishing point*", en anglais rend bien

⁴¹³ Notons rapidement : entre-deux eaux, deux lieux, deux sexes, deux livres, Liliane Louvel, "John Banville, *Ghosts* ; L'étoffe des rêves", cf. *Études irlandaises*, printemps 1997, n° 22-1, 35-52 .

l'évanescence, l'illusion des parallèles qui se rejoignent à l'horizon, les "fuyantes", tracés invisibles. La perspective, le "prospect" de Poussin, sont rendus par le point de vue changeant, les effets de cadrage du narrateur-voyeur dont le point de vue de créateur, "*I little god*" (4), rend compte des activités des intrus dans l'île, dedans et dehors. D'en haut, il va jusqu'à surplomber la scène.

La peinture, convoquée, hante le texte, apparaît, disparaît, elle joue le rôle de deuxième terme de la comparaison, le comparant rejeté de l'autre côté du pivot. Les "figures" du narrateur, "*my little figures*", ne sont-elles pas autant de figures de rhétorique, disposées là comme des tropes? Comparaison *in praesentia*, ou *in absentia*, par le biais de l'allusion inter picturale à des peintres, des écoles de peinture, des "manières", voire à leur citation explicite. Comme dans les exemples suivants avec l'antonimase : "*Throwing up the eyes and making an El Greco face*" (190 je souligne), l'allusion "*The trees were lazily in leaf, at just that stage when Corot loved to capture them.*" (65 je souligne). Avec "*Luxe calme et volupté*" (242), le titre de l'oeuvre de Matisse lancé par le démoniaque Felix raille l'attente du narrateur.

Comparaison *in praesentia* à des peintres ou à des écoles de peintures :

How beautiful she was, *like one of Modigliani's girls*, with that heavy black hair, those tilted eyes, that hesitant, slightly awkward, pigeon-toed grace. (15 je souligne)

At the back dimly I could see a lean-to kitchen, with a roof of transparent corrugated plastic from which there sifted down an incongruously lovely, peach-coloured light *such as might bathe a domestic interior by one of the North Italian masters.* (75 je souligne)

We chugged into the deserted harbour past jagged chocolate-coloured rocks *such as the Italian masters liked to set at the backs of their madonnas.* (202 je souligne)

"We must have looked *like something of one of Munch's more melancholy studies.*" (211 je souligne)

à des genres

I sat for a long time watching them, head on hand, lost to myself

and inanely smiling, like one of those bewhiskered dreamers fluttered about by fairies in a *Victorian engraving*. (97 je souligne)

[Flora] sprang out from their midst like the Virgin in a busy *Anunciation*, calm as Mary and nimbed with that unmistakable aura of the chosen" (69 je souligne)

I am like one of those afflicted sinners in a *medieval altarpiece*, skulking under my own little personalized cloud that rains on me (158 je souligne) :

ici, la comparaison prend valeur ironique lorsque l'équation grave : "I" / "Afflicted sinner" est subvertie par la seconde équation : "cloud" / "grief", quand le chagrin devient petit nuage surplombant le pécheur. C'est aussi que le nuage participe de l'esthétique de l'évanescence et du pneumatique autre principe structurant du roman.

Le genre pastoral est suggéré par le détour synecdochique de la description :

when I went through I was in another, smaller room, with a barred window looking out on a sunlit, classical landscape of meadows and hills and bosky glades, dotted about with statuary and marble follies and dainty, sparkling waterfalls (89)

tout comme l'esthétique du sublime, référence archipicturale : "nature did not exist until we invented it one eighteenth century morning radiant with Alpine light" (65). L'orage qui suit et l'allusion à *Frankenstein* confirment l'intuition, d'ailleurs "sublime" réapparaît à la fin du texte : "to a sublimer elsewhere" (230).

Même procédé pour l'Arcadie et le tableau de Poussin : "Leave me there on my rock, leaning on my staff under may blossom in the rinsed air of May, a figure out of Arcady. Give me this moment" (70) et in *Arcadia ego*⁴¹⁴, énonciation de la mort, elle aussi en Arcadie. Figure du paradis perdu, un âge d'or. Le "bon lieu" d'Eutopia, ou Utopia⁴¹⁵, le "non-lieu", souvenir d'une autre

⁴¹⁴ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1994, 275-281.

⁴¹⁵ Pour l'île, et l'Utopie, voir Louis Marin, *Utopiques jeux d'espace*, Paris Minuit, 1973, et *Lectures traversières*, Paris, Descartes, 1992

ile, justement. Repris dans l'ambiguïté du point de vue "Viewed from a certain angle these polite arcadian scenes can seem a riotous bacchanal." (95). L'allégorie n'est pas loin ici et la condensation des tropes permet l'économie et... la connivence avec le lecteur cultivé.

Les mouches qui apparaissent ont la même fonction que la mouche des trompe-l'œil. Elles viennent, *memento mori*, signifier la mort et marquer le savoir-faire du peintre qui abuse le spectateur. Comme dans les "vanités", les vivants ne sont plus qu'apparence et la mouche que l'on ne chasse plus, signale la fin du mouvement et l'effet-vie du tableau, le détail qui touche et fait... : "I found [Mrs Vanden] lying on her back in the narrow bed with the blanket pulled to her chin and her eyes open and all filmed over and a cocky fly strolling across her cold forehead" (80) La mort fait son œuvre de décomposition, absorption, résorption, la disparition en œuvre dans l'œuvre :

I pause to record an infestation of flies, minute, glittering black creatures [..] Is there something dead around here that has not yet begun to stink ? [...] It is eerie, even a bit alarming, yet I am almost charmed. It is like something out of the Bible. What does it portend ? I have become superstitious, the result no doubt of living so long with ghosts. Down here in the underworld things give the uncanny impression of being other things, all these Pierrots and Colombines in their black masks, and even flies, looked at in a certain light, can seem celestial messengers.(96-97)

et quelques pages plus loin :

I have discovered the source of those flies : a bunch of flowers that lovelorn Licht left standing for too long on the window-sill above the sink[...]but imagine that : flies from flowers ! Ah Charles, Charles - wait let me strike an attitude : there - ah Charles, *mon frère mélancolique* ! (101)

Au milieu des "fleurs du mal", comme pour la jeune fille Flora, la beauté et la mort, *et in arcadia*.... comme chaque chose en ce monde⁴¹⁶.

⁴¹⁶ Notons pour montrer la cohésion du texte que la quête personnelle de Sophie, la photographe, est centrée sur les "ruines", des traces donc, dont elle fait ce qu'elle nomme des "tableaux morts" (72), (en français et en italiques dans le texte). A "nature" morte ("still life" en anglais !), est donc substitué "tableau" mort, écho inversé des "tableaux vivants".

Enfin le discours sur la représentation fait retour dans le texte avec l'évocation du mythe fondateur : "*and at last there was a scuffling sound and she appeared, rising up suddenly in the dim doorway with her medusa-head of tangled hair and her unnerving bleached-blue eyes.*" (75 je souligne)

Où l'on voit l'utilité du recours à la classification empruntée à Genette dans *Palimpsestes*, essai de typologie étudiée dans notre chapitre cinq, et dont nous observerons de nombreux exemples dans ce texte où les comparaisons sont fondées sur la citation, l'allusion, la parodie et le pastiche de tableaux, prenant une valeur de discours "transpictural" et en particulier : "interpictural". On a vu que l'on parlait "d'archipicturalité" lorsque les genres sont évoqués. Ces modes de translations s'ajoutent au "transdiscursif" lorsque le pictural passe par le discours, formant bien un "iconotexte", tentative de fusion du texte et de l'image qui annexe aussi bien sûr le descriptif.

L'hypotypose, le "tableau" et l'*ekphrasis* sont convoqués et obéissent à différentes modalités d'ouverture. Il ont souvent valeur de rêve ou de rêverie, voire de moteur du récit, de commentaire de "l'action", ou de présentation d'une idée sous le prétexte d'une action. Ils prennent alors une valeur métapicturale, pour prolonger notre système typologique.

Comme la figure classique de l'*admonitor* qui dans le tableau historique désigne du doigt la scène au spectateur, la *deixis* cadre, commente et constitue le texte en tableau en insérant le tableau dans le texte⁴¹⁷. Les références sont innombrables aux occurrences de "*picture*" qui ouvrent les descriptions⁴¹⁸. Ainsi lorsque Sophie supplée par l'imaginaire à l'absence elle évoque son père : "*she pictured him, immensely old by now, shrivelled*" (57). C'est la violence d'une scène de meurtre trop vivement imaginée par le narrateur enfant qui marquera sa vie future : "*I pictured the scene, distorted, wavering, the colours seeping into each other, as if I were looking at it through bottle-*

C'est dire que la représentation a déjà remplacé la nature : toujours la métafiction.

⁴¹⁷ Louis Marin, *De la représentation*, op. cit., 319, 320, 349.

⁴¹⁸ Entre autres : 8, 41, 57, 66, 67, 132, 145, 154, 157, 167, 183, 185, 193, 197, 218, 220, 245, qu'il faudrait étudier plus précisément.

glass and felt fearful and inexplicably guilty' (67). Le dispositif s'inverse lorsque c'est le lecteur qui est sommé de se représenter la scène : "Silence. Picture them there, two figures in rainlight. Something, something out of childhood." (59). Le double de "picture", "paint" annonce encore l'hypotypose : "Let me try to paint the scene, paint it as it was and not as it seemed in washes of luminous grey on grey" (145), tout comme : "I think of a picture at the end of a long gallery", ouvre l'*ekphrasis* et une autre scène de meurtre (221). Vision de peintre lorsque le champ lexical de la peinture contamine le discours. La comparaison se fait implicite lorsqu'un rêve de futur est présenté sur le mode pictural, par "touches" de couleurs qui viendraient animer le dessin : "I listened happily, slumped in my seat like a child at bedtime, as he filled in with loving strokes the colours - olive-drab, eiderdown pink - of his dream of the future" (166). Raconter une histoire, des rêves c'est donc peindre un tableau. Et Flora endormie, dont le narrateur détaille, la peau satinée du genou, les lèvres écartées et la mèche égarée sur le front (101), constitue bien un "tableau" dans le texte, encadré par le blanc typographique qui précède et la voix d'Alice qui tire la dormeuse de son sommeil. Tableau sensuel et voluptueux de la dormeuse surprise par le peintre, l'un des *topoi* de la peinture galante, comme chez Fragonard ou ce double de Vaublin dont on nous entretient, justement.

Dans l'*Autoportrait en Hollandais* du Professor Kreutznaer, la combinaison des techniques de l'ouverture déictique qui "cadre" la description soulignée par un titre "à la Rembrandt", effectue en même temps qu'une comparaison *in absentia*, un pastiche critique. Le spectateur au point de fuite, prêt à disparaître, reste pourtant figé dans le cadre de la porte dorée, comme dans *Les Ménines* dont on connaît la valeur métapicturale.

Maybe [the professor] painted it himself? He does have a touch of the old master to him ; I can just picture him in velvet cap and ruff, peering from under the murk of centuries, one bleared pachydermous eye following the viewer round the room and out the gilded door : *Self-portrait in the Guise of a Dutchman*. (245)

Miroirs, cadres, seuils, portes, fenêtres, sont les territoires de l'entre-deux où chassent le chiasme et le "comme" si de "as if", entre réalité et hypothèse, dont est littéralement truffé le texte. Deux exemples de présence du miroir :

Flora is dreaming of the golden world.

Worlds within worlds. They bleed into each other I am at once here and there, then and now, *as if* by magic I think of the stillness that lives in the depths of mirrors. It is not our world that is reflected there. It is another place entirely, another universe, cunningly made to mimic ours. Anything is possible there ; even the dead may come back to life. Flaws develop in the glass, patches of silvering fall away and reveal the inhabitants of that parallel, *inverted* world going about their lives all unawares. And sometimes the glass turns to air and they step through it without a sound and walk into *my* world Here comes Sophie now, barefoot, till with her leather jacket over her shoulders, and time shimmers in its *frame* (55 je souligne)

et encore : "*He came towards her, and his reflection, curved and narrow and tinely exact, slid abruptly over the rim of the polished brass ball on the bedpost beside her.*" (47), microcosme contenu dans le miroir courbe de la boule de cuivre ; miroir dans le miroir, comme dans les célèbres tableaux flamands, en œil de sorcière. Commentaire inscrit dans le tableau⁴¹⁹.

Ces nombreuses citations et références au monde de l'art visuel, de la peinture essentiellement – la photographie et la sculpture sont aussi convoquées – s'enlacent littéralement au texte et renforcent la citation principale qui articule la thématique de l'évanescence, du fluide fantomatique, de la nature fuyante de la création prise au piège de sa relation à la vie. Les mêmes procédés vont trouver leur plein emploi dans l'évocation de la figure du peintre et de son œuvre qui domine l'imaginaire du narrateur, double fantomatique du texte, au point que la traduction française les a confondus dans le même titre : *Le Monde d'or*, d'un certain Vaublin.

⁴¹⁹ Voir Agnès Minazzoli, *La Première Ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990.

L'infinie fuite du signifiant, de Vaublin à... Banville au W de W...

Les tableaux du peintre Vaublin, et de son double en transparence, à la lettre, dont l'œuvre est au cœur du livre, reviennent sous une forme ou une autre plus d'une vingtaine de fois. Le narrateur, lui, n'est jamais nommé. Indirectement cependant, les très nombreuses allusions à l'histoire de *The Book of Evidence* et le simulacre de "citation" lancé par Felix, permettent d'identifier Freddie Montgomery : "*Montgomery*", *Felix cried out softly, 'why has your man got pointed ears ?'*" (115)⁴²⁰. Le lien entre les deux romans se fait par le biais de la peinture et le long passage en trompe-l'œil commençant par une comparaison avec les personnages de Vaublin :

I think of them like the figures in one of Vaublin's twilight landscapes, placed here and there in isolation about the scene, each figure somehow a source of its own illumination, aglow in the midst of shadows, still and speechless, not dead and yet not alive either, waiting perhaps to be brought to some kind of life. (82)

suivie d'une digression d'une page et demie sur les fantômes. Puis "F" résume l'épisode central du *Book of Evidence*, la rencontre avec un portrait de femme, dont Freddie tombe amoureux : "*that is, he is swept off his feet one day by a work of art.*" (83), son désir de possession et l'arrivée malencontreuse de la servante qu'il tuera (83-87). Le sentiment de culpabilité et son désir de rendre la vie à celle qu'il a tuée, de faire acte de réparation, "*restitution*", "*And so he waits for the rustle in the air [...] that will announce the presence of the ghost that somehow he must conjure*" (87), le poussent à vouloir redonner vie au fantôme. Dans le passage évoqué, les deux éléments qui structurent le texte en profondeur, le fantomatique et la peinture fusionnent totalement en une seule unité typographique contenue dans le chapitre un (82-87).

Or, c'est sur le peintre Vaublin que travaille le professeur Kreutznaer. Le narrateur est son "*amanuensis*", son secrétaire particulier, c'est-à-dire ce que l'on nomme en anglais "*a ghost writer*". C'est lui qui fera le gros de la besogne, lui qui pourtant

⁴²⁰ Montgomery, est un personnage de Shakespeare, *Henry VI, III*.

est scindé en deux, puisque la narration alterne entre la première et la troisième personne, sans crier gare. D'où les effets de flottement, d'interrogation : comment peut-il être dehors et dedans, savoir ce que pensent les personnages ? Impression d'irréalité comme dans la scène du salon (55) lorsqu'il observe Sophie, Croke puis Felix qui, eux, ne le voient pas. Narrateur fantomatique, qui voit sans être vu, le "little god" (4) du début. Toujours le double, la question de l'identité. Et la cohérence du texte.

Les allusions aux œuvres de Vaublin fonctionnent sur le mode de la connivence, du leurre et de l'indice, lancés en direction du lecteur / spectateur invité à trouver le coupable, celui qui a commis les œuvres "réelles" évoquées dans ce musée imaginaire où trône *Le Monde d'or*. Suspense pour une œuvre qui joue sur le suspens de l'entre-deux. "*Cythera, my foot*" apparaît dès la première page, "*a pilgrimage isle*" est suivi quelques lignes plus bas de la première apparition du nom du peintre, de sa manière et du genre qu'il affectionnait : "like something by Vaublin himself, a background to one of his celebrated *pèlerinages* or a delicate *fête galante*" (30). "[F]êtes galantes and amusements champêtres", "*Vaublin's pleasure parks*" (100), paysages insulaires ou bucoliques, les personnages de Pierrot et de Colombine, forment la trame du texte et deviennent des noms communs. Les livres pourvus de reproductions alertent le lecteur : "*the big books lying open with pictures of actors and musicians and ladies in gold gown*" (106), mais ne "disent rien" à la fillette Alice dont la vision est naturellement restreinte par l'ignorance.

Le Monde d'or dont le titre, en français dans le texte, signale l'écart de la langue et l'hétérogénéité de la matière, fournit un indice sur son origine. Flora le voit pour la première fois sans le re-connaître. Simple reproduction arrachée à un livre et accrochée près d'un miroir, il fait l'objet d'une première description "innocente", passant par l'œil distrait du personnage et fournissant la matrice de ses apparitions :

She looked at it dully. Strange scene ; what was going on ? There was a sort of clown dressed in white standing up with his arms hanging, and people behind him walking off down a hill to where a ship was waiting, and at the left a smirking man astride a donkey

Felix opened the door stealthily and put in his narrow head and smiled. (46)

Tout est là en miniature, comme dans le miroir de la boule de cuivre du lit, description programmatique qui va subir un grand nombre d'expansions, de réductions, de variations, à l'intérieur du roman mimant le processus du dédoublement du même et de l'autre, l'un des leitmotifs de l'œuvre de Banville. Tableau dans le tableau, accroché près du miroir, et déjà le lien entre l'homme monté sur l'âne et Felix peut-être effectué par le lecteur.

Or, la reproduction entrevue mais enregistrée, déclenche le rêve. Annoncé, "*Flora is dreaming of a golden world*" (55), repris dix pages après derrière un blanc typographique : "*Flora's dream has darkened. She wanders now in a wooded place at evening.*" (63), le rêve effectue la condensation du pictural et du scriptural en donnant une identité aux personnages du tableau : "*Sophie and the children, old Croke in his straw hat*". Survient Felix, monté sur Licht cousu dans la peau d'un âne de pantomime. Le diable (Felix apparaît dans *Mefisto*), chevauchant la luxure. Flora, qui avait passé la nuit précédente avec Felix et souhaite lui échapper, se réfugie dans la grande figure vêtue de blanc placée au centre de la clairière :

At last she runs behind the motionless, white-clad figure and finds that it has turned into a hollow tube of heavy cloth, and there is a little ladder inside it [...] In the dark she climbs the little steps and reaches the hollow mask that is the figure's face and fits her own face to it and looks out through the eyeholes into the broad calm, distances of the waning day and understands that she is safe at last. (64)

C'est donc lorsque le personnage revêt un masque et que ses yeux coïncident avec le point de vue du peintre / du narrateur, comme intégré par lui, qu'il est sauf. Or, ce procédé trouvera une explication particulièrement habile et synthétique à la fin du roman. Nous y viendrons en temps utile.

Le Monde d'or fera surtout l'objet de trois longues descriptions, et d'un commentaire essentiel, dont il nous faut étudier les modalités d'apparition.

La première description (94-96) s'ouvre par un récit de paroles situé juste avant le blanc typographique qui signale la rupture et l'entrée dans le monde pictural. Le narrateur raconte une histoire à Flora, procédé de séduction classique de son auditoire dans le texte, et hors texte :

Felix she does not mention.

I tell her about the painter Vaublin, what little is known of him. She listens, large-eyed, nodding faintly now and then taking it all in or thinking of something else, I do not know which. Perhaps I am talking to myself, telling myself the same story all over again Listen-

Who does not know, if only from postcards or the lids of superior chocolates boxes, these scenes suffused with tenderness and melancholy that yet have something harsh in them something almost inhuman ? *Le Monde d'or* is one of those handful of timeless images that seem to have been hanging foerever in the gallery of the mind. (94-95)

Suit une interrogation sur le mystère de ce tableau, son sens et sa signification, la connaissance qu'il révèle et ses enjeux : l'esthétique paradoxale de ce peintre qui a su représenter le mouvement suspendu entre la vie et la mort, tout mouvement impliquant une inscription sur l'axe du temps et donc la mort. L'intemporalité de la représentation, la fixité de l'espace de la toile, tue et sauve les figurines. La fin de la description, coïncide avec la réitération du dispositif évoqué ci-dessus : les personnages de la fiction ré-apparaissent, sans nom, cette fois-ci ; c'est le souvenir de l'autre description qui servira à les identifier.

La seconde longue incursion dans le monde de Vaublin intervient, elle aussi, après un blanc typographique et clôt la sixième section du premier chapitre. Elle mêle histoire de la peinture, critique d'art et description de tableaux. Véritable petit traité artistique de deux pages et demie, elle décrit et évalue les sujets d'inspiration du peintre, commente son style, évoque son milieu et sa vie, et raconte comment un double de Vaublin apparut à la fin de sa vie copiant son style d'une manière hallucinante. Annoncé par une synthèse métafictionnelle : "*Vaublin's double. Curious episode.*" (126), cette longue intrusion de l'univers de l'art dans celui de la fiction produit un effet

d'hétérogénéité, dédouble le texte et saisit le lecteur de vertige lorsqu'il lit les noms historiques d'Antoine de La Roche et de la Duchesse du Maine.

La troisième occurrence notable du tableau se situe à la fin du deuxième chapitre, longue analepse racontant la sortie de prison de Freddie Montgomery et son arrivée dans l'île. Le nom de Cythère apparaît au milieu de l'avant-dernière page, suivie de la description de l'attente des naufragés par le narrateur, naufragés qui viendront perturber et animer la vie sur l'île, fournissant matière à histoire. Le glissement s'opère ensuite imperceptiblement entre le monde de la fiction et celui de la peinture donnant lieu à une réflexion métaphysique :

Not to be , not to be : the old cry. Or to be as they, rather : real and yet mere fancy, the necessary dreams of one lying on a narrow bed watching barred light move on a grey wall and imagining fields, oaks, gulls, moving figures, a peopled world. *I think of a picture* at the end of a long gallery, a sudden presence come upon unexpectedly, at first sight a soft confusion of greens and gilts in the calm speechless air *Look at this foliage, these clouds, the texture of this gown.* A stricken figure stares out at something that is being lost. *There is an impression of music, tiny, exact and gay. This is the end of a world.* Birds unseen are fluting in the trees, the sun shines somewhere, the distances of the sea are vague and palely blue, the galliot awaits. The figures move, if they move, as in a moving scene, one that they define, by being there, its arbiters. Without them only the wilderness, green riot, tumult of wind and the crazy sun. They formulate the tale and people it and give it substance. They are the human moment. (221-222 je souligne)

Les procédés rhétoriques de l'*ekphrasis* sont en place : "*I think of a picture*", "*look*", "*this*", qui cadrent la description, et signalent en même temps l'énonciateur qui en profite pour donner une leçon d'interprétation. Juste après cette déclaration solennelle, deux pages blanches signalent le début du troisième chapitre, très court, sept pages, contre 147 pages pour le premier et soixante dix pour le second. Le dernier chapitre, lui aussi très court, comptera cependant vingt pages. Troisième chapitre très particulier puisqu'il est uniquement consacré au *Monde d'or*, à sa description, son évaluation, son / ses sens possibles. "L'apothéose" dont nous parle le narrateur, "*the mournful apotheosis*", du Pierrot est aussi célébration de la

peinture. Le morceau de bravoure, le coin de peinture enfoncé dans le texte de fiction.

He stands before us like our own reflection distorted in a mirror, known yet strange. What is he doing here, on this raised ground, in this gilded inexplicable light ? He is isolated from the rest of the figures ranged behind him, suspended between their world and ours, a man alone. (225)

Les sept pages qui composent cette partie mériteraient une étude approfondie ; faute de temps nous devons ici schématiser et résumer. Trahir donc. Après une description du tableau que chacun aura reconnu et la révélation des rayons X, que nous verrons plus tard, vient un historique de la figure de Pierrot, puis une nouvelle description, dénotative, sur les dimensions du tableau, le léger décentrement de sa composition, son asymétrie, le lien avec les personnages de la *commedia del arte* et les œuvres de "Pater, Lancret et Watteau". L'interrogation sur le sens de cette allégorie, le mystère du personnage et de ses proportions étranges précède la description du paysage "pastoral" avec la statue d'un satyre, Pan ou Silène, puis des personnages situés derrière le Pierrot où l'on retrouve, sans leurs noms, les personnages de la fiction, prêts à quitter l'île, dotés d'expressions et de sentiments, cette fois, comme ceux de la femme en noir (Sophie) qui jette un dernier regard :

a backward glance that is at once wistful and resigned[...] as if she were on her way to a sublimer elsewhere yet filled with regret for the creaturely world that she is leaving. There is about her a suggestion of the divine. If this is the golden world, or the last of it, is she perhaps Astrea, regretfully withdrawing into the innocence sky ? (230)

L'intermède métaphysique de la fin du chapitre précédent est réitéré et de nouveau clôt le chapitre avec un oxymore qui dit l'impossible suspens du temps :

What happens does not matter : the moment is all. This is the golden world.[...] a world where they amly live, however briefly, however tenuously, in the falling evening of themselves, solitary and at the same time together somehow here in this place, dying as they may be and yet fixed forever in a luminous unending instant (231)

On assiste donc à une interpénétration du scriptural et du pictural, sur le mode paradigmatique ou syntagmatique, par analogie ou déplacement, substitution ou combinaison comme dans l'univers des figures de rhétorique et du rêve : *"She was trying to remember her dream. Something about that picture : she was in that picture"* (102), écho des nombreuses occurrences ce rêve (46, 49, 55 et 63). La tentative de fusion des deux univers prend la forme privilégiée de la comparaison marquée par *"as if"* qui fait si souvent retour dans le texte qu'elle figure presque à chaque page, celles aussi de l'oxymore et du chiasme : *"Pierrot disguised in outfit and in personality, is the childish man, the mannish child"* (226), et lorsque le narrateur affirme son désir d'entrer dans le monde de la représentation : *"to have her live and to live in her to conjugate the verb of being"* (70), et l'impossible rencontre de *I/Them/Them/I* :

As I sat with my mouth open and listened to her I felt everyone and everything shiver and shift, falling into vividest forms, detaching themselves from me and my conception of them and changing themselves instead into what they were, no longer figment, no longer mystery, no longer a part of my imagining And I, was I there amongst them, at last ? (147)

qui annonce : *"the motley troupe who would take me into their midst and make a man of me, but the truth is I was afraid of them"* (235), et le mot de la fin *"what else have I been doing here but trying to beget a girl?"* (244). Engendrement de la créature qui clôturera aussi *Athena*.

La dernière partie du roman montre le désespoir du narrateur seul, à jamais prisonnier *"I have achieved nothing, nothing. I am what I always was, alone as always, locked in the same old glass prison of myself."* (236), dans le vide de son être inchangé par la troupe. Et pourtant il se voit dans la peau du chevalier sauvant la belle éplorée, rachetant ainsi sa faute lorsqu'il protège Flora de la concupiscence de Felix, son double, *"the dark one, my dark brother waiting for me the knight of the rosy cross, to throw down my challenge to him"* (240). Alors, il décrit "pour de bon", le départ de la troupe "disposée" comme dans le tableau et Felix lance sa dernière révélation : *"you realize that painting is a fake ? Yes more gilt in it than gold, I fear [...] the professor was the one who verified it. And made a killing on it, of*

course.[...] Curious phrase, that, don't you think – a killing ?”
 (244) Le professeur a fait un faux, lui dont le nom, Kreutznaer, n'est autre que celui de Crusoe, nom fictif.

Le livre s'achève par une seconde révélation qui n'étonnera personne :

Matters go on as before, as if nothing had happened. My writing is almost done : Vaublin shall live! If you call this life He too was no more than a copy, of his own self. As I am, of mine.

No : no riddance (245)

Nul moyen en effet de se débarrasser de son double, de son jumeau⁴²¹, ici Felix figure du mal, double railleur du narrateur avec qui il avance, bras-dessus bras-dessous, double de l'auteur implicite et du personnage de Vaublin, double de cet autre qui hante le texte et vient réclamer ce qui lui est dû, même si son nom n'apparaît qu'une fois dans le texte.

...Watteau ou les repentirs du peintre : les “dessous” du tableau

Car, bien sûr, le fantôme convoqué ici, c'est le double, à la lettre : le double V de Vaublin à l'initiale de Watteau, qui signait aussi parfois Vateau. Il va falloir élucider les indices en nous interrogeant sur le choix de ce peintre et la fonction de cette référence constante à la peinture en général et à Watteau en particulier. Renouveau de l'*ut pictura poesis* : quand la poésie est comme la peinture et la peinture comme la poésie.

Derrière Vaublin donc, Watteau, décrit dans l'inversion ironique et paradoxale comme son ombre. Peut-être faut-il voir ici un emprunt à la biographie de Mozart souvent rapproché de Watteau⁴²². Dates, références historiques et descriptions de ta-

⁴²¹ La gémellité est un des leitmotifs constants chez Banville en particulier dans *Birchwood*

⁴²² Je n'ai pas trouvé de référence à un double qui aurait suivi Watteau à la fin de ses jours, mais c'était le cas, on le sait de Mozart, pour suivi par Falieri, "l'homme noir".

Pour la vie et l'oeuvre de Watteau voir Pernette Chaponnière, *Le Pèlerin de Cythère*, Anières-Genève, Pourquoi pas, 1984. et René Huyghe,

bleaux célèbres, tout concorde : *Le Pèlerinage à Cythère*, *L'embarquement pour Cythère*, le *Gilles / Pierrot*. La guirlande d'êtres humains qui décompose le mouvement arrêté entre arrivée et départ de l'île, la grande figure du Pierrot figé face à "nous", la statue du Silène ou de Pan sur la droite du tableau, sont décrits avec précision et exactitude : pas un bouton ne manque à la tunique blanche, seize en tout.

Et en même temps, le lecteur ressent un flottement : c'est Watteau et ce n'est pas Watteau, puisque *Le Monde d'or* est une œuvre entre-deux, résultat de la fusion du *Pèlerinage à Cythère* et du *Pierrot*. Superposition, glissement de l'œuvre connue sous l'œuvre fictive, une image composite, présentée en chiasme dans le roman dans les deux longues occurrences : p. 95-96 *Le pèlerinage* est suivi du *Pierrot*, p. 227 le *Pierrot* est suivi du *Pèlerinage*, ce à quoi se superposent les personnages de la fiction, figures de pèlerins sur le départ et s'ajoute l'arme primitive : "the club"⁴²³. Le narrateur livre les clés en insistant sur le mystère de l'identité : "Who is he ? we shall not know", mais le *Pierrot* du texte est clairement associé au narrateur dont il est l'autoportrait, et ce que regarde le *Pierrot* c'est le peintre au point de vue : "He looks at us", échange et croisement de regards comme dans le miroir. Il est "ce que nous voyons ce qui nous regarde"⁴²⁴ tout comme selon Panofsky le *Pierrot* aussi appelé le *Gilles* serait l'autoportrait de Watteau, hypothèse désormais écartée par la critique. Le catalogue parle de "sentiment d'auto-identification" (434). Nous voilà dans "l'entrelacs du sensible"⁴²⁵, le tableau est dans notre œil et nous sommes dans le tableau⁴²⁶. Ce faisant, se déroule sous nos yeux le processus créatif, "l'innutrition" de Du Bellay, l'assimilation de formes an-

L'Univers de Watteau, Paris, Henri Scépel, "Cabinet de dessins", s.d

⁴²³ Le gourdin rajouté par Banville à la figure de Pierrot est l'arme du meurtrier Freddy, un marteau en fait, et la batte d'Arlequin.

⁴²⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1991

⁴²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, tel, 1964

⁴²⁶ Jean Paris, *Lisible visible*, Paris, Change, 1978

ciennes et leur recomposition en une nouvelle synthèse qui fait œuvre originale.

Pourquoi Vaublin / Watteau alors ? Pour son mystère et sa légèreté grave, celle de l'entre-deux peut-être : entre flamand et français⁴²⁷. Pour son destin tragique, il disparaît à 37 ans, et le peu de renseignements que nous ayons sur lui excite l'imaginaire. Marqué par l'univers du théâtre, peintre de fêtes galantes, de l'ambivalence et de la nostalgie d'un monde qui disparaît, il meurt en 1721, à la charnière de deux époques. À la fin du "grand siècle", il annonce déjà le dix-huitième siècle, les lumières après les ombres, l'oxymore de la mélancolie gaie, le double visage du plaisir et de la trancience, le passage et l'immortalité. Il fixe l'instant irreprésentable, dans la fluidité du passé quand le passé revient dans le présent et que le futur est incertain. Watteau dessinait vite d'où les nombreux "repentirs" dans les dessous du tableau, la révélation des rayons X dans ses œuvres et dans *Ghosts* : "*The X rays show beneath his face another face which may be that of a woman. Penitenti will out. (See fig.1 Behrens Collection, recent acquisition)*" (226). Le repentir du peintre se superpose au repentir du narrateur qui expie en protégeant Flora réfugiée derrière le masque du Pierrot (64).

Entre deux esthétiques, Watteau inaugure un genre nouveau, celui des "fêtes galantes"⁴²⁸. En rupture : après lui on ne peindra plus de la même manière d'où les pastiches de Pater de Lancret et de "Vaublin" et le lien entre le renouvellement de la forme apporté par Watteau, fervent copiste des grands maîtres, Rubens et Van Dyck en particulier, et l'écriture post-moderne de Banville qui lui aussi s'inspire de l'héritage antérieur. Citons rapidement : les deux *Ulysses*, *Robinson Crusoe*, *la Tempête*, le

⁴²⁷ Lorsque Watteau naît en 1684, Valenciennes vient juste d'être annexée par la France.

⁴²⁸ Voir à ce sujet le *Catalogue* de l'exposition de 1984 et la photographie du compte-rendu de l'ouvrage de réception de Watteau à l'Académie, où le titre initial *Le pèlerinage à l'île de Citere*, est rayé et remplacé par *Une feste galante*, p. 396. Morgan Grasselli Margaret, Rosenberg Pierre, Parmentier Nicole et al, *Watteau 1684-1721, Catalogue de l'exposition*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984.

Songe d'une nuit d'été, Hamlet, Frankenstein, Le Neveu de Rameau, entre autres.

L'isomorphisme entre l'œuvre du peintre et le livre⁴²⁹, entre sa "manière" et celle de Banville, bel exemple d'hypopicturalité, se manifeste dans le Pierrot situé entre les personnages à l'arrière et "nous", comme la structure équilibrée, déséquilibrée, de l'œuvre, entre suspens et déplacement, ce qui produit "*an unsettling subliminal effect*" (227), trace du fantôme sorti de l'inconscient. La forme de *Ghosts* est en harmonie avec l'ambivalence de l'œuvre de Watteau : départ pour Cythère ou départ de Cythère ? le roman se déroule entre l'arrivée du début et le départ de la fin. Le point de vue reste le même, celui du narrateur qui, de l'intérieur de l'île contemple le monde qui naît de la mer. Comme dans le tableau.

De Vaublin à Watteau à Banville puisque les personnages introduits dans l'œuvre peinte, fausse / vraie en trompe-l'œil, superposent leurs identités comme Vaublin est l'anagramme trouble de Banville avec l'excès du "u", et le manque de la syllabe "le". Ce qui se retrouve comme sous forme de brouillons, "*Even his name is uncertain : Faubelin, Vanhoblin, Van Hobelijn ? Take your pick.*" (35) Jeu d'identités pour dissimuler et montrer le jeu des mots, pratique présente dès le début de l'œuvre dans *Birchwood* : John Livelb, anagramme parfait et dans *Athena*, procédé huit fois répété.

L'irreprésentable, donc, comme Banville ne peut entrer dans l'espace représenté que sous l'apparence d'un double fictionnel lui-même incapable de le faire, puisqu'il se présente comme "tireur de ficelles", exclu de sa création, présence / absence : écart que l'on ne peut combler, le comble de l'écart. Il dit l'autonomie de la figure qui, dès sa création, échappe au créateur, ce qui est figuré par la distance de moi à la page, de moi au tableau, du créateur à la créature qui le re-présente, le narrateur, "P", double fictionnel de l'auteur implicite, qui produit

⁴²⁹ Il faudrait plus de temps pour étudier la structure à la fois très équilibrée et légèrement décentrée du roman, ce que j'ai fait ailleurs (cf *Études irlandaises*, op. cit., 22-1, 1997), pour voir l'analogie formelle entre cette structure et celle du Pierrot signalée par le commentaire de la page 227

Vaublin, double fictionnel de Watteau. Vaublin charnière entre Watteau et Banville, rien de moins ! On n'arrête plus l'effet de vertige. Seuls les personnages de la fiction pourront entrer dans l'espace fictif du pictural grâce à l'imagination du narrateur. Comme Flora, une incarnation grâce à la parole qui prend chair comme dans l'Annonciation à laquelle elle est associée⁴³⁰. Flora réfugiée derrière le masque, "sauvée" (64) au point de vue du personnage et du peintre figure le "repentir" et le rachat du criminel, et du peintre. Et *Flore*, est une grande étude de nue de Watteau, représentant le printemps personnifié par Flore et Zéphir⁴³¹.

L'indétermination souffle sur les feuillets du texte palimpseste produisant un effet de superposition dans l'esprit du lecteur. Les personnages sont amateurs d'art, c'est l'objet de leur recherche mais *Le Monde d'or* est un faux, comme Vaublin n'est qu'une copie, comme "I" n'est qu'une fiction de Banville, un masque, entre-deux. L'évocation d'œuvres connues, conduit le lecteur à vérifier dans un livre d'art l'exactitude de la description. Dans ce mouvement de va-et-vient, s'ajoute donc une image qui supplée au sens.

"Sous leurs déguisements fantasques"

Chez Watteau, le fait de représenter les personnages en costumes de théâtre institue le théâtre comme discours sur ce qu'est la représentation, une seconde présentation, la représentation théâtrale étant paradigmatique. Le lexique nous renseigne, on parle de "répétition", de "jeu", d'où la référence dans *Ghosts* à Diderot et au *Neveu de Rameau*. Le comédien doit se dédoubler pour mieux utiliser ses sentiments propres et "toucher" le public. D'où aussi les réparties de l'incipit avec, la

⁴³⁰ Rappelons que le narrateur de *Birchwood* comme celui de *Mefisto* se nommait Gabriel Swan, que Banville semble préoccupé de l'angélisme, du colloque angélique et qu'il met volontiers en scène des personnages aux noms d'archanges, Gabriel (l'espoir) et St Michel (la vengeance).

⁴³¹ Voir le *Catalogue* p. 130-131, étude préparatoire aux trois crayons pour *Les Quatre Saisons* commandé par Pierre Crozat entre 1712 et 1716

parole directe comme au théâtre, l'unité de lieu de temps et d'action. Les acteurs de la représentation théâtrale, les figur(ants) procèdent à une mise en abyme de la représentation. "Mis là pour", comme le Gilles, ils assument une fonction métapicturale lorsqu'il s'agit de faire œuvre de théorie de la peinture et de mettre la théorie en peinture, une énonciation : "ceci n'est pas un paysage".

En même temps, les "figures" ne "jouent" pas, tout comme si elles portent bien les costumes de la représentation à l'italienne, elles arborent néanmoins le visage nu de l'humain. Entre-deux, erre l'âme dans les "coulisses" de la représentation, l'envers du décor. Gilles tourne le dos à ses comparses, glisse vers la marge, pose la question du hors-jeu, du suspens du hors-temps. Et les personnages quittent l'île de dos, comme dans *Le Pèlerinage*, ils s'en vont nostalgiques puisque tout départ est un deuil. La journée n'est plus qu'un souvenir. Ils ont passé le temps qui passe. Reste la trace mnésique. Le souvenir comme fantôme : souvenirs d'un crime, d'un tableau, d'un crime à cause d'un tableau. Le tableau est le fantôme du texte, comme le texte est le fantôme du tableau, qui apparaît disparaît (comme dans le jeu du "fort/da" du petit-fils de Freud, maîtrise de l'absence, aux sources mythiques de la peinture), se modifie, fait retour, brouille les repères et fournit un mode de réflexion, une passion.

Entre-deux se glisse le sens, l'effet. La médiation.

Représenter l'irreprésentable, la vapeur du fantôme, l'illusion, tâche au-dessus des forces défi au créateur. Selon Pater, l'élève de Watteau : "il fut toujours à la recherche de ce qui n'existe qu'à peine ou pas du tout en ce monde"⁴³². Le "quasi" de Verlaine.

"Le déplacement de la figure crée l'histoire et l'histoire recrée la figure"⁴³³, dans le texte les évocations successives du tableau, créent l'illusion du travail psychique qui aboutira à l'image complète de "l'apothéose triste" du chapitre trois qui se

⁴³² Pater, cité par Michael Levey, *Histoire de la peinture*, London, Thames Hudson, 1962, 214

⁴³³ Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1996.

redéfait au chapitre quatre lorsque les acteurs quitteront la scène. Elles miment le travail de la mémoire lorsque l'image par poussées successives fait retour. Valeur de supplément de l'image donc⁴³⁴ qui ajoute sa présence lorsqu'elle revient sous toutes ses formes et donne lieu à des discours évaluatifs, descriptifs, narratifs, fictionnels. Image qui renforce la structure, la thématique, du fantôme, de l'oscillation entre mort / vie, entre non-temps hors temps, et signale le retour (du refoulé). L'image supplée à l'absence, elle remplace lorsqu'elle substitue à un discours théorique sur la littérature un discours théorique sur la peinture et implicitement de la peinture sur la littérature. Va et vient entre les deux, valeur cognitive, trace et interrogation sur l'esthétique, le politique, par le biais de l'utopie et de la dystopie, l'éthique, avec la question de la faute et du rachat, du bien et du mal, unis le couple indissolublement lié, Felix/I.

La peinture comme figure de l'intercession, de l'interposition, qui crée un "troisième livre". Le livre hybride montre la théorie de l'art au travail, celui du scriptural et du pictural, lorsque les images-textes se forment dans l'esprit du lecteur, "images réelles", cette fois au sens où l'entendait Descartes, images "en l'air", libres de tout support à la différence des images virtuelles⁴³⁵. C'est aussi l'effet de la culture qui ajoute et remplace dans le narcissisme du texte auto-contemplatif, reflet du narrateur, comme l'art peut être "reflet de la nature", activité de création. Ici la joute entre les mots et la peinture, le *paragone* des "*sister arts*", prend valeur d'intermède, car la peinture impose la rêverie, suspend l'action et produit un "arrêt sur image". Elle est l'ailleurs de ce texte hybride à la fois description, suggérant l'image par le langage, sollicitation de l'imaginaire et en même temps elle assume un rôle fonctionnel de réflexion métapicturale et de commentaire didactique et éthique.

Le tableau comme présentation des enjeux aporétiques entre le bien et le mal, pose la question du vrai et du faux. Car il reste la fissure entre les deux textes et l'image, trace seconde d'une trace originelle : "*what a fraud you are, she said*" "A fake,

⁴³⁴ Voir Derrida sur le supplément, *op. cit.*, note 1.

⁴³⁵ Voir Agnès Minazzoli, *op. cit.*, 84

yes, [Felix] answered swiftly" (62). Simulacre, trompe-l'œil, escroquerie, fraude, falsification, le tableau idéal n'était qu'une copie. De la mimésis, comme délit de "fuite", dans la perspective et le point de vue, la perception et le sensible.

Esthétique et éthique sont liées, ce que rappelait Bernard Noël lorsqu'il déclarait : "La falsification visuelle entraîne une falsification mentale"⁴³⁶. On sait que pour Kant le beau et le bien sont liés. Les problèmes de la connaissance sont posés à travers le faux et le vrai puisqu'ils modifient la perception du réel. Mais l'œuvre d'art nous semble en "porte à faux", tant il est difficile de la juger en termes de "vrai" ou de "faux", puisqu'elle n'est qu'un artefact, vrai dans son être, mais faux en tant que copie (du réel ou d'un schéma mental). Forcément. "Juste" alors ? Quant au beau, qui peut dire ce que c'est ?

De la suspension donc comme mode d'interrogation de l'œuvre par l'œuvre de *l'ut pictura poesis* à *l'ut pictura theoria* de Mitchell⁴³⁷. Entre-deux glisse la forme qui (d)écrit et re-lie peinture / écriture.

"La nostalgie et l'apparition"

Esthétique de l'évanescence, du temps qui passe et revient, de la mortalité. Renvoi indéfini d'un sens à un autre, d'un objet (le texte) à un autre (l'image), dérive des signifiants : ouverture, glissement, indétermination, flottement, représenter l'irreprésentable, Banville a relevé le défi.

Car l'œuvre perdure, continue d'interroger, fait retour, celle de Watteau et celles des œuvres post-modernes, et toujours posent la question du vrai et du faux, de l'origine, du même et de l'autre, de la lisibilité du bien et du mal, dans l'œil de celui qui regarde et dans ce qui le regarde. Elle nous dit qu'un événement ne se produit jamais deux fois. Il a été vécu. Pour que l'on puisse écrire ou peindre. Mais en même temps, écrire tue la chose et tout de suite car "ce qui a été écrit a remplacé ce qui a

⁴³⁶ Interview de Bernard Noël sur France Culture, mars 1996.

⁴³⁷ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

été vécu⁴³⁸. Écrire ou peindre c'est peut-être comme l'a fait Freddie Montgomery, tuer le vivant qui distrait de la contemplation, faire le deuil du vécu, en laissant derrière les traces de la mélancolie. Travail du deuil qui s'échoue dans l'œuvre. Là où le lecteur ou le spectateur les retrouvent. Alors, il n'y a plus qu'à repartir. C'est peut-être de ces fantômes dont nous entretenient Banville et Watteau, ces fantômes de l'entre-deux de la mélancolie et de la nostalgie qui déjà n'est plus au moment où elle apparaît. En suspens. C'est là aussi que se construit la figure de "l'iconotexte", un "hybride de texte" comme on le dit des fleurs, double, comme Narcisse, androgyne.

⁴³⁸ Ainsi que le rappelait Marguerite Duras (Entretien avec Pierre Dumayet, *Arte*, (05 03 96)).

En guise de fermeture

Après avoir sorti des réserves de notre mémoire les textes et les images qui se sont entre-tenus au cours des pages précédentes, il est temps de rendre les œuvres à leur secret et de respecter leur réserve, cet espace blanc de "l'épargne", pseudo-absence, qui diffère l'inscription de la forme. La "réserve" dans le tableau serait donc la part du secret du tableau, un suspens du sens, comme l'indique le titre de l'exposition du Louvre, "Réserves les suspens du dessin"⁴³⁹. Mais juste avant de retourner au silence du tableau-écriture qui présidait à notre ouverture, interrogeons nous une dernière fois. Quels savoirs secrets l'image, convoquée dans la relation infinie entre la maîtresse et sa servante, tenait-elle donc en réserve ?

Commentaire sur l'humain, expérience phénoménologique, aventure esthétique, dans l'entrelacs du sensible, la "chair du monde", l'iconotexte est apparu comme un gisement de sens, un lieu où se disent les enjeux de la représentation, le lieu du paradoxe aussi. Car, si représenter, c'est bien tuer **et** immortaliser le sujet dans le même mouvement, c'est aussi présenter au spectateur / lecteur sa propre finitude dans le temps où il ressent la supériorité de son regard bien vivant. Comme Hermès messager entre les deux mondes.

L'œuvre hybride qui intègre l'image dans son être de texte, témoigne de son historicité lorsqu'elle entre en dialogue avec les arts qui lui sont contemporains. L'image artistique dans le texte affirme le lien entre une conception de la peinture, et son rapport au monde, à la représentation, comme vision de l'artiste. Pour parler comme George Duby : "l'art ne décrit pas la société,

⁴³⁹ Exposition du 22 novembre 1995 au 19 février 1996.

il lui répond”, l'image dans le texte a donc forcément valeur de discours au second degré en interface avec le monde dont elle est deux fois éloignée. L'iconotexte a-t-il une valeur heuristique ? On sait que pour Wendy Steiner, l'art serait révélateur d'une époque, de ce qui est essentiel, dans le choix d'un genre, d'une esthétique par un artiste⁴⁴⁰. La manière dont les créateurs envisagent le dialogue entre les deux arts, témoignerait du *Zeitgeist* l'esprit du temps, ce que, Mario Praz, appelait le *ductus*, l'écriture d'une époque⁴⁴¹.

Le goût de l'écrivain pour une forme de peinture, c'est le cas, on l'a vu, de Virginia Woolf influencée par le groupe de Bloomsbury, sa prédilection pour une époque ou un médium, dans le cas de Henry James, la Renaissance italienne et le Tintoret, pour Paul Auster, la photographie, la peinture américaine, diraient non seulement quelque chose du biographique mais encore réaliseraient les marques d'une esthétique réalisant une comparaison d'une nature fondamentalement hétérogène, à la différence de la comparaison ou de la métaphore réalisée dans la langue, puisqu'il s'agit de penser l'analogie grâce à deux systèmes sémiologiques. D'où une dynamique de leur interaction, une influence réciproque, comme lorsque des avant-gardes en peinture ouvrent la voie de nouvelles écritures et vice versa. La vision heurtée, brisée, haute en couleur du début du siècle, a eu les conséquences que l'on sait sur la dislocation du voir et du sentir dans l'écriture. Les découvertes scientifiques, psychanalytiques, génétiques, les grands traumatismes historiques du siècle, bouleversant la "vision" du monde, passent par le filtre de l'humain, de celui qui n'a pas d'autre choix qu'écrire ou peindre. Créant son propre cosmos, il doit organiser le chaos qui l'entoure. À sa manière.

Que se passe-t-il alors lorsqu'il choisit une forme hybride ? Que dit la tension, le désir du texte vers l'image, sinon que "tendre vers" ne sera jamais atteindre l'image qui restera dans le suspens, dans la tension du "comme" ainsi que le formule Edward Said dans un article sur Joseph Conrad : "*Writing can-*

⁴⁴⁰ Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, op. cit., 5.

⁴⁴¹ Marianna Torgovnick, op. cit., 5-6.

*not represent the visible, but it can desire and, in a manner of speaking, move towards the visible without actually achieving the unambiguous directness of an object seen before one's eyes*⁴⁴². La relation entre le pictural et le scriptural reste une relation d'analogie, elle ne sera jamais une relation d'identité, d'où l'écart, comme dans les figures, et l'oscillation entre les deux, dans la "réserve" et le "suspens". Va-et-vient fécond, malgré l'interdiction de Lessing, la relation *ut pictura poesis* est porteuse de vérités plus figurées que littérales.⁴⁴³

Pourquoi donc alors cette persistance à prolonger une relation vouée à l'échec puisqu'il n'y a jamais fusion et que donc elle est forcément, interminable, infinie ? La pulsion voyeuriste fondamentale assure le succès du voir dans le texte, suscite l'œil du texte.

L'ut pictura poesis a bien une valeur heuristique, son succès a un sens, tout comme le fait que, d'une manière continue, il y ai des arts graphiques ou des plasticiens, de la photographie ou des photographes, tout comme les substituts lumineux et miroitants de la peinture continuent à cligner et chatoyer de l'intérieur des romans. Pour Yves Bonnefoy, dont nous résumons les propos⁴⁴⁴, la pensée mythique, fondée sur la croyance à la transcendance, à la manifestation de la présence du dieu dans la représentation qui est présence, aurait cédé le pas à la pensée conceptuelle qui dégage un trait particulier applicable à d'autres choses, permettant à la mimésis, grâce au concept d'espace, de représenter la chose et non plus la manifestation de la transcendance, l'être-là du dieu dans la statue. Le passage de la pensée mythique à la pensée conceptuelle réalisée dans la mimésis donnait ainsi la possibilité de comparer poésie et peinture par l'articulation de leur intersection commune : le récit. Il s'agissait donc d'un concept mou, suffisamment ouvert et flottant, pour lui permettre de survivre avant d'être mis en crise par la science à partir du XVII^e siècle et jusqu'au XIX^e siècle.

⁴⁴² Edward Said, *The World the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, 101.

⁴⁴³ Comme le dit M. Torgovnick, *op. cit.*, 30.

⁴⁴⁴ Yves Bonnefoy, "*ut pictura poesis*", *Cahiers FORELL*, N° 8, mars 1997, UFR Lettres / Langues Poitiers.

cle, jusqu'à Cézanne et la "rupture des médiations". Entre le pôle de la chose, la peinture, mimésis, apparence, immanence, matière, et celui de l'Être, poésie, récit, mythe, symbole transcendance, se produisait un battement. La réversibilité de la formule, qui en a aussi assuré le succès, montre le désir de l'un pour l'autre, l'irréductibilité de l'un par l'autre. L'art est alors mouvement dialectique entre représentation et présence, entre apparition et disparition, un dilemme, une tension dans toute la richesse de l'impossible résolution.

Il convient de s'interroger sur un autre trait persistant, celui de l'utilisation dans le langage figuré, des métaphores couramment utilisées pour rendre compte d'une réalité, d'une expérience, métaphores ayant recours au visuel. Ainsi, l'utilisation continue de la référence analogique avec le visuel dans la civilisation occidentale, en ce qui concerne le domaine abstrait de la philosophie, de l'épistémologie, voire des sciences pures, soulève la question du pourquoi de la persistance du voir, qui pourrait bien aboutir à une "mini-histoire" de la philosophie occidentale. Toute description fait appel aux pouvoirs de visualisation ce qui devrait permettre de revaloriser la théorie littéraire en tant qu'épistémé, outil heuristique, propre à saisir et à rendre compte du réel et du conceptuel, par le biais du schéma et de la figure dont on a rappelé la grande plasticité, et la valeur d'événement.

Dans l'activité iconotextuelle qui tente l'impossible réconciliation du voir et de l'entendre, de l'imaginaire et du concret, on reconnaît le processus de la création comme mobilisation du *tout* de l'homme, de son imagination, sa perception, sa mémoire, son intellect, son instinct et ses intuitions, bref, de ses moyens d'accès à la connaissance, vers la découverte. C'est ce que dit D.H. Lawrence, dont on connaît la double nature de peintre-poète, dans "*An Introduction to these paintings*"⁴⁴⁵.

real works of art are made by the whole consciousness of man working together in unison and oneness ; instinct, intuition, mind, intellect all fused into one complete consciousness, and grasping

⁴⁴⁵ D. H. Lawrence, "*An Introduction to these paintings*", *Phoenix, The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, éd. Edward D. Mc Donald New York : Viking, 1936, cité par M. Torgovnick, *op. cit.*, 59-60.

what we may call a complete truth, or a complete vision, a complete revelation [...] A discovery, artistic or otherwise, may be more or less intuitional, more or less mental ; but intuition will have entered into it, and mind will have entered too. The whole consciousness is concerned in every case. – and a painting requires the activity of the whole imagination, for it is made of imagery, and the imagination is that form of complete consciousness in which predominates the intuitive awareness of forms, images, the physical awareness. (574)

Au croisement des deux systèmes de médiation s'éprouve le dire, frôlant le sens au plus juste. La tension vers l'indicible, l'irreprésentable, ne peut se résorber que dans l'infinie oscillation entre le visible et l'invisible, le lisible et le visuel. Les arts de l'œil convoqués par le texte lui tendent un miroir mais ils rudent aussi quand le reflet fait retour. Alors, en pleine lumière, ils entretiennent une infinie Conversation Sacrée, dans la relation infinie. L'œil du texte regarde le lecteur qui tente de soutenir ce regard pris dans l'entrelacs du voir. Quand l'œil est dans le texte et regarde l'Autre.

Bibliographie

- ABRAMS, M.H., (1953), 1971, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press.
- ALPERS, SVLETANA, (1990), *L'Art de dépeindre*, Paris, Gallimard.
- ARASSE, DANIEL, (1992), *Le Détail*, Paris, Flammarion.
- ARISTOTE, (1990), *Poétique*, Paris, Gallimard, tel.
- BALTRUSAITIS, [1955], 1984, JURGIS *Anamorphoses, Les Perspectives dépravées*, Paris, Flammarion [1978], *Le miroir*, Paris, Elmayer-Le Seuil.
- BAXANDALL, MICHAEL, (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century in Italy*, Oxford, Oxford University Press
- BARTHES, ROLAND, (1980), *La Chambre claire*, Paris, *Cahiers du cinéma*, Gallimard, Seuil (1982), *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques, III*, Paris, (Points) Seuil.
- BOISSIEU, JEAN-LOUIS, GARAGNON, ANNE-MARIE, (1987), *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES.
- BOREL, FRANCE, (1990), *Le Modèle ou l'artiste séduit*, Paris, Skira.
- BRUNEL, PIERRE, (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du rocher.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, (1996), *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée.
- BURKE, EDMUND, (1757), 1958, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press. *Reflections on the Revolution in France (1790)*, dans *The Works of Edmund Burke*, 12 vols., George Nichols, Boston, Little, Brown 1865-67
- CHASTEL ANDRÉ, (1994), *Musca Depicta*, Milan, Franco Maria Ricci.
- CHENNETIER, MARC, (1994), *Sgraffites, encres, sanguines*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure
- CHEVALIER, JEAN, GHEERBANT, ALAIN, (1982), *Dictionnaire des symboles*, (1969) Paris, Laffont, Bouquins.
- CLAIR, JEAN, (1989), *Méduse*, Paris, Minuit.
- DÄLLENBACH, LUCIEN, (1977), *Le Récit spéculaire, Essais sur la mise en abyme*, Paris Seuil.

- DAMISCH, HUBERT, (1972), *Théorie du nuage*, Paris, Seuil. (1984), *Fenêtre jaune cadmium*, Paris Seuil.
- DELEUZE, GILLES, (1969), *Différence et répétition*, Paris, PUF. (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit. (1969), *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, La Différence. (1988), *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, JACQUES, (1978), *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, Champs.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, (1989), *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit. (1990), *Devant l'image*, Paris, Minuit (1992), *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit (1993), *Fra Angelico Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, Champs. (1995), *Saint Georges et le dragon*, Paris, Flammarion.
- GANDELMAN CLAUDE, (1986), *Le Regard dans le texte, image et écriture du quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck.
- GENETTE, GÉRARD, (1971), *Figures III*, Paris, Seuil, *Poétique*. (1995), *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, *Poétique*
- GOMBRICH, E.H., [1960], 1995, *Art and Illusion*, London, Phaidon.
- GOODMAN, NELSON, (1976), *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett.
- GOYET, FLORENCE, (1993), *La Nouvelle française 1870-1925*, Paris, PUF.
- HAGSTRUM, JEAN, (1958), *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray*, Chicago, Chicago University Press
- HAMILTON, ÉDITH, (1978), *La Mythologie*, (1940), Paris, Marabout.
- HAMON, PHILIPPE, (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- HEGEL, G W.F., (1964), *L'Esthétique*, Paris, Aubier, [1835].
- JAKOSON, ROMAN, (1986), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, "Double", [1960].
- KANT, EMMANUEL, (1963), *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, [1781] (1963), *Critique de la raison pratique*, Paris, PUF, [1788].
- KOFMAN, SARAH, (1985), *L'Enfance de l'art*, Paris, Galilée.
- KRIEGER, MURRAY, (1992), *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- KRISTEVA, JULIA, (1987), *Soleil noir*, Paris, Folio.
- LASZLO, PIERRE, (1995), *La Leçon de choses*, Paris, Austral.
- LESSING, G.E., (1990), *Laocoon*, Paris, Gallimard, tel, [1766].
- JOHN, LOCKE, (1690), *Essay Concerning Human Understanding Book II and Book III*, en particulier
- MARIN, LOUIS, (1977), *Détruire la peinture*, Paris, Galilée. (1973), *Utopiques, jeux d'espace*, Paris, Minuit. (1992), *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel. (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil. (1994), *De la représentation*, Paris, Hautes Études, Gallimard, Seuil

- MELCHIOR-BONNET, SABINE, (1995), *Histoire du miroir*, Paris, Auzas, Imago.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, (1979), *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, (1945). (1995), *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, "tel", (1964).
- MICHEL, RÉGIS, (1994), *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard, "Découvertes".
- MINAZZOLI, AGNÈS, (1990), *La Première Ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit.
- MITCHELL, W J.T., (1986), *Iconology*, Chicago, Chicago University Press. (1992), *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press.
- OVIDE, (1990), *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion.
- PANOVSKY, ERWIN, (1967), *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, [1939]. (1969), *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, [1955].
- RENSELAER, W. LEE, (1971), *Ut Pictura Poesis*, Paris, Macula, (1967).
- SCHAEFFER, JEAN MARIE, (1987), *L'Image précaire*, Paris, Seuil.
- SCHAPIRO, MEYER, (1973), *Word and Pictures : On the Literal and the Symbolic in the Illustration of the Text*. La Haye, Mouton.
- SCHEFER, JEAN-LOUIS, (1969), *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil.
- SONTAG, SUSAN, (1973), *On Photography*, New York, Penguin Books.
- STAROBINSKI, JEAN, (1991), *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- STEINER, WENDY, (1982), *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press. (1988), *Pictures of Romance*, Chicago, The University of Chicago Press
- THÉVOZ, MICHEL, *Le Miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996, 21.
- TISSERON, SERGE, (1996), *Le Bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo, Coll. "Les empêcheurs de penser en rond".
- TORGOVNIK, MARIANNA, (1985), *The Visual Arts and the Novel*, Princeton, Princeton University Press.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, (1985), *La Mort dans les yeux, Image de l'Autre dans la Grèce antique*, Paris, Hachette.

Reuves et recueils d'articles

- BARIDON, MICHEL, *Interfaces*, Dijon Dix numéros parus. Excellente bibliographie dans le numéro 5.
- LACROIX, JEAN-MICHEL, et AL, (1993), *Image et récit, Littérature(s) et arts visuels du canada, Actes du colloque de Strasbourg, 22-24 octobre 1992*, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- MONTANDON, ALAIN, éd., (1990), *Iconotextes*, Paris, CRCD - Ophrys.
- MOURIER-CASILE, PASCALINE, MONCOND'HUY, DOMINIQUE, éd., (1992), *Visible / visible, La licorne*, 23, Poitiers.

- MOURIER-CASILE, PASCALINE, MONCOND'HUY, DOMINIQUE, éd., (1995), *L'Image génératrice de textes de fiction*, *La licorne*, 35, Poitiers
- MONCOND'HUY, DOMINIQUE, (1997), *Lisible /visible*, *Cahiers Forell*, 8, Poitiers.
- TEYSSANDIER, HUBERT, éd., (1993), *Le Tableau, Polysèmes*, 4, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- *Poetics Today*, Printemps 1989 pour sa bibliographie.
- *Word / Image*, la revue de l'IAWIS *International Association of Word and Image Studies*, Utrecht Hollande.

Articles

- BONNEFOY, YVES, "ut pictura poesis", *Lisible/visible*, éd. Dominique Moncond'huy, *Cahiers FORELL*, N°8, Faculté des Lettres /Langues, Poitiers.
- CHATEAU, DOMINIQUE, (1994), "Le récit dans le cadre", *Fabula*, 4, PU Lille.
- GENETTE, GÉRARD, "La clé de Sancho" *Poétique*, 101, Paris, Seuil, février 1995.
- LARROUX, GUY, "Mise en cadre et clausularité" *Poétique*, 98, Paris, Seuil, avril 1994.
- LE CALVEZ, ÉRIC, "La description focalisée", *Poétique*, 99, Paris, Seuil, septembre 1994.
- LEPLATRE, OLIVIER, "Le repas d'une image", *Poétique*, 98, Paris, Seuil, avril 1994.
- OGÉE FRÉDÉRIC, "Pli ou face ? Autour d'une page de *Tristram Shandy*", *Études anglaises*, N° 3, juillet septembre, 1991, 257-271
- SÉGUY-DUCLOT, ALAIN, "Un ready-made est-il une œuvre d'art ?", *Poétique*, 105, Paris, Seuil, février 1996.
- VOUILLOUX, BERNARD, "Pour introduire à une poétique de l'informe", *Poétique*, 98, Paris, Seuil, avril 1994.

Sur le figural

- COLLOT, MICHEL, (1989), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF.
- DUPRIEZ BERNARD, (1984), *Gradus*, Paris, UGE.
- FONTANIER, PIERRE, (1977), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, (1821-1827).
- Groupe Mu, FRANCIS EDELINE, JEAN-MARIE KLINKENBERG, PHILIPPE MINGUET, (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse. (1992), *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- LAKOV, GEORG, and JOHNSON, MARK, (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, The Univeristy of Chicago Press.
- JENNY, LAURENT, (1990), *La Parole singulière*, Paris, Belin.

- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, (1985), *Discours Figure*, Paris, Klincksieck.
 MORIER, HENRI, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, (1961) 4^e éd. rev. et aug, 1989.
 ROSOLATO, GUY, (1969), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard (1978), *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard.

Oeuvres de fiction citées en relation avec l'image

- ACKROYD, PETER, (1993), *Hawksmoor*, Harmondsworth, Penguin, (1985). (1988), *Chatterton*, London Abacus, (1987).
 ADAIR, GILBERT, (1993), *The Death of the Author*, London, Minerva, [1992].
 ATWOOD, MARGARET, (1990), *Cat's Eye*, London, Virago, (1988).
 BAIL, MURRAY, (1975), *Contemporary Portrait and Other Stories*, Angus and Robertson, Sydney.
 BANVILLE, JOHN, (1994), *The Book of Evidence*, London, Minerva, (1989) (1994), *Ghosts*, London, Minerva, (1993). (1995), *Athena*, London, Secker and Warburg.
 BRONTË, CHARLOTTE, (1966), *Jane Eyre*, Harmondsworth, Penguin, (1847).
 BROOKNER, ANITA, (1993), *Fraud*, Harmondsworth, Penguin, (1992).
 BYATT, ANTONIA, S., (1994), *The Virgin in the Garden*, London, Vintage, (1978) (1991), *Possession*, London, Vintage, (1990) (1993), *The Matisse Stories*, London, Chatto and Windus.
 COETZEE, JOHN, (1982), *Waiting for the Barbarians*, Harmondsworth, Penguin, (1980).
 DAVIES, ROBERTSON, (1987), *What's Bred in the Bone*, Harmondsworth, Penguin, (1985).
 FAULKNER, WILLIAM, (1965), *Absalom, Absalom*, London, Chatto and Windus, (1951).
 HOBAN, RUSSELL, (1988), *The Medusa Frequency*, London, Picador, (1987).
 JAMES, HENRY, (1951), *Portrait of a Lady*, New York, The Modern Library, (1881), (1909). (1984), *The Wings of the Dove*, Oxford, Oxford University Press, (1902).
 JAMES, MONTAGUE, RHODE, (1949), *Collected Ghost Stories*, London, Edward Arnold, (1931).
 LE FANU, JOHN, SHERIDAN, (1966), *Uncle Silas*, New York, Dover Publications, (1899).
 MORE, THOMAS, (1965), *The Complete Works of Thomas More*, ed Surtz, S.J., et J.H. Hexter, New Haven-Londres, Yale University Press.
 POE, EDGAR, ALLAN, (1981), *The Complete Edgar Allan Poe Tales*, New York, Avenel.

- RHYS, JEAN, (1988), *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin, (1969).
- RUSHDIE, SALMAN, (1995), *The Moor's Last Sigh*, London, Jonathan Cape
- STERNE, LAURENCE, (1965), *Tristram Shandy*, London, Dent Dutton, (1760). (1972), *A Sentimental Journey Through France and Italy*, Harmondsworth, Penguin, (1768).
- THACKERAY, WILLIAM, MAKEPEACE, *The History of Henry Esmond*, London, Nelson, Nelson's Classics, (1852) sans date.
- THOMAS, D. M., (1993), *Pictures at an Exhibition*, New York, C. Scribner's Sons, Macmillan.
- TOLKIEN, JOHN, (1979), *The Fellowship of the Ring, The Lord of the Rings*, London, Unwin, (1954).
- TREMAIN, ROSE, (1990), *Restoration*, London, Sceptre, (1989).
- WOOLF, VIRGINIA, (1966), *To the Lighthouse*, Harmondsworth, Penguin Classics, (1927). (1979), *The Waves*, London, Granada, (1931) (1975), *A Haunted House*, "The Lady in the Looking Glass", Harmondsworth, Penguin Classics, [1944].
- WILDE, OSCAR, (1962), *The Picture of Dorian Gray*, New York, Signet Classics, (1891).
- WINTERSON, JEANETTE, (1988), *The Passion*, London, Vintage, (1987) (1990), *Sexing the Cherry*, London, Vintage, (1989) (1995), *Art and Lies*, London, Vintage, (1994).

**Achévé d'imprimer
sur les presses de l'Atelier d'Imprimerie
de l'Université de Toulouse-Le Mirail**

- Octobre 1998 -

