



Directeur(s) :

David, Sylvain; Vadean, Mirella

Titre du cahier :

Figures et discours critique

Type de publication :

Cahiers Figura

Volume de la publication :

27

Date de parution :

2011

Résumé :

Les articles réunis dans ce volume relèvent d'un exercice, d'une expérience visant à réévaluer l'articulation de la figure à la pensée dans la production critique ou théorique.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

David, Sylvain et Mirella Vadean (dir.). 2011. *Figures et discours critique*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/figures-et-discours-critique>>. Consulté le 23 juillet 2020. Publication originale : (2011. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 27, 156 p.).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

Figures et discours critique



Sous la direction de
Mirella Vadean
et Sylvain David

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Figures et discours critique

(Collection Figura; n° 27)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-00-0

1. Figures de rhétorique. 2. Pensée critique. 3. Discours littéraire.
I. Vadean, Mirella. II. David, Sylvain, 1972- . III. Université du Québec
à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire.
IV. Collection: Figura, textes et imaginaires; n° 27.

PN227.F53 2011

808

C2010-942697-5

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Nadia Myre, Laurent Cappadocia et Valérie Cools, *Sans titre*, 2010.

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Maxime Galand et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca)
et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2011

Bibliothèque et Archives Canada • 2011

Figures et discours critique

Sous la direction de
Mirella Vadean et Sylvain David

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 27 • 2011

Table des matières

Mirella Vadean et Sylvain David

« Avant-propos.

La figure, force de l’imaginaire et de la pensée » 7

Sylvain David

« Critique figure / hâtive » 11

Mathilde Branthomme

« Figures. De l’obsession à la séduction et vice versa » 31

Valérie Cools

« Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée » 47

Charles Robert Simard

« Actualité de la “fonction-auteur”.

Entre disparitions et résurrections successives » 61

Véronique Labeille

« Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme » 89

Christina Jürges

« Lieux imaginaires et espaces sémiotiques.

Les figures spatiales dans les romans de

Marie-Célie Agnant et de Renan Demirkan » 105

Isabelle Buatois

« La figure comme moyen

d’une approche critique transdisciplinaire.

Exemple de l’image ouverte de Georges Didi-Huberman » 123

Mirella Vadean

« La ritournelle comme mode de pensée lié au figural » 139

Mirella Vadean et
Sylvain David
Université Concordia

Avant-propos.
La figure, force de l'imaginaire
et de la pensée

Ecrivains, philosophes, cinéastes, musicologues et peintres ont recours à la figure dans leur discours sur l'art, non seulement dans le but d'embellir leur propos, mais aussi dans celui d'atteindre, de transmettre, voire de provoquer une pensée critique. Lyotard soulignait déjà cet aspect lorsqu'il s'interrogeait sur ce qui se passe lorsque « le discours n'est pas seulement signification et rationalité, mais expression et affect¹. » Nous aimerions revenir à notre tour sur l'articulation de la figure à la pensée dans la production critique (ou théorique) en envisageant la figure surtout par rapport à son impact.

La figure, force de l'imaginaire, participe aussi de la pensée, qu'elle soit figure d'affects, de percepts, trope ou personnage conceptuel. Faut-il, au nom d'une certaine objectivité, refuser le jeu de l'imaginaire

1. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 15.

lorsqu'on désire agir (lire, écrire ou relire pour réécrire) sur le terrain de la théorie? L'usage des figures peut-il mettre en danger une analyse dite rigoureuse? Doit-on priver tout discours critique de figures, sous le prétexte de percer le mystère théorique de la littérature et des autres arts? Nous ne voulons pas faire ici une apologie de l'écriture élégante. Nous aimerions plutôt proposer une réflexion sur l'importance des figures qui auraient des conséquences directes sur la pensée critique.

Les articles réunis dans ce numéro sont placés sous le signe de l'exercice, d'une expérience à faire sur le plan procédural afin de comprendre et de discerner parmi les figures celles qui déjouent simplement le regard et celles qui sont là pour le « démesurer, pour lui donner l'invisible à voir² ». Puis, il s'agit d'une expérience à faire sur le plan de l'incidence de la figure. En effet, réfléchir à la manière dont la pensée critique travaille *avec* et *par* des figures qui permettent de relire et de réécrire autrement le texte signifie ouvrir le discours des études littéraires et artistiques (souvent réservé aux lecteurs dûment spécialisés dans la théorie ou la critique), à un lectorat *in extensis*.

Dans cette perspective, Sylvain David propose une approche cognitive de la figure, afin de montrer en quoi le fait de privilégier celle-ci aux dépens du concept « relève, en fait, d'un choix implicite effectué entre divers mécanismes de pensée ». S'appuyant à la fois sur Nietzsche et sur Lévi-Strauss, il cherche ainsi à définir les « capacités » de la figure, mais aussi, par le fait même, à « cerner ses limites ». Cette tension féconde entre figuration et rationalité se cristallise dans la contribution de Mathilde Branthomme, où la nouvelle *Dieta de amor* de Horacio Quiroga se voit mise à contribution pour repenser le concept freudien d'*Unheimliche*. La « séduction » du texte ainsi mise en valeur permet dès lors de « voir comment une figure étrangement inquiétante peut aider à penser un vieux concept », mais aussi — et surtout — elle pousse à « réfléchir sur la place des figures dans la formation conceptuelle du discours critique ».

2. *Ibid.*, p. 17.

Dans un registre plus vaste, Valérie Cools propose de dépasser certaines apories propres aux théories de la réception en pensant le lecteur « non plus comme un concept, ni comme un modèle, mais comme une figure ». En relançant ainsi les interrogations au sujet de ce « point de référence au sein de l'imaginaire collectif », elle prolonge par le fait même la réflexion au sujet de la place des affects au sein de la théorie. Une telle intervention trouve sa juste contrepartie dans l'article de Charles Robert Simard, consacré quant à lui à la question de l'auteur. Observant que, en dépit des obituaires récents à son sujet, « tout se passe comme si le discours ne pouvait à aucun moment se passer de l'auteur », Simard s'appuie sur les travaux de Foucault de manière à rappeler que l'auteur demeure en fait — par une sorte de « compromis » théorique et épistémologique — « à la fois un concept, une figure et une personnalité qui structure et possibilise une certaine stabilité du discours ».

Le développement sur la production et la réception des textes se voit prolongé par la contribution de Véronique Labeille sur la question de la mise en abyme. Revenant sur la figure du miroir souvent associée à un tel procédé textuel, elle cherche à « comprendre [le] corollaire figural » du concept de manière à en dégager ainsi les potentialités. Ce faisant, elle vise à explorer la « plasticité » du concept et, surtout, à déterminer « les limites de la définition d'un concept par une image ». À cette analyse de la forme littéraire répond une étude de Christina Jürges consacrée au contenu, plus précisément aux figures spatiales dans certains romans contemporains de l'immigration. Observant que « les êtres diasporiques se servent de l'espace pour se redéfinir dans le pays d'accueil », elle montre que « l'espace migrant peut être vu comme une figure, parce qu'il constitue un objet chargé de signification, parce qu'il s'inscrit dans une révélation d'un sens à venir, et parce qu'il constitue un outil pour la production sémiotique des textes ».

Ce tour d'horizon des modalités de la littérature débouche sur une réflexion à caractère interdisciplinaire. Isabelle Buatois interroge ainsi l'idée d'« image ouverte » proposée par Didi-Huberman, afin de déterminer en quoi un tel outil théorique peut aider à penser les

rapports entre théâtre et peinture. Définissant ladite « image ouverte » comme « une figure qui, tout en étant productive de sens [...] engage le corps du spectateur », elle aborde la question de l'indicible (ou de l'incommunicable) en postulant l'existence paradoxale d'une figure « qui fait voir ce que les yeux ne peuvent voir ». Pareille interrogation sur la présence et l'absence se voit relayée par le texte de Mirella Vadean consacré à la ritournelle, soit une figure « destinée à réapparaître dans l'esprit du lecteur ». S'appuyant à la fois sur les études littéraires, la musicologie, la philosophie et la psychanalyse, Vadean développe une « compréhension de la ritournelle comme processus figural lié à l'acte de lecture, relevant du rapport direct qui existe entre les affects et la pensée ».

Le propos de Vadean se clôt en outre sur l'interrogation suivante : « Comment laisser les figures envahir le discours théorique, pour qu'elles permettent ainsi au subjectif d'infuser, d'embellir l'objectif voulu de la théorie, devenue trop souvent fade? ». Cette conclusion étant, paradoxalement, le prétexte même du recueil, on ne peut qu'en déduire que la question de la figure n'est jamais close et — telle une ritournelle justement — semble vouée à un éternel recommencement.

Nous remercions chaleureusement Sara Danièle Bélanger (Université de Montréal), Laurence Ibrahim Abo (Université de Montréal) et Amandine Cyprès (Université du Sud Toulon-Var) pour leur relecture généreuse et minutieuse des textes de ce numéro.

Sylvain David
Université Concordia

Critique figure / hâtive

Faut-il en conclure à une opposition radicale entre les figures et les concepts? La plupart des tentatives pour assigner leurs différences expriment seulement des jugements d'humeur qui se contentent de dévaloriser l'un des deux termes : tantôt l'on donne aux concepts le prestige de la raison, tandis que les figures sont renvoyées à la nuit de l'irrationnel et à ses symboles; tantôt on donne aux figures les privilèges de la vie spirituelle, tandis que les concepts sont renvoyés aux mouvements artificiels d'un entendement mort. Et pourtant de troublantes affinités apparaissent, sur un plan d'immanence qui semble commun¹.

Gilles Deleuze et Félix Guattari
Qu'est-ce que la philosophie?

A lors que le concept se veut un principe général, à l'aune duquel il est possible d'évaluer un fait singulier, la figure s'apparente davantage à une forme d'analogie : l'analyse qui y fait recours cherche en effet à comprendre un phénomène obscur

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005 [1991], p. 88.

ou étrange — donc insaisissable — en assimilant celui-ci à la qualité principale, emblématique, d'un élément connu, aux contours et aux caractéristiques bien définis. Or, si le recours au concept peut parfois infléchir la pensée, dans la mesure où la tentation se manifeste parfois de subsumer les propriétés empiriques, mais désordonnées, d'un objet à la cohérence abstraite de la théorie, qu'en est-il du passage par la figure? C'est à cette question que tentera de répondre cet article, en réfléchissant aux modalités et aux conséquences du recours à la figure dans un discours de type universitaire. Je commencerai par tenter de situer cette tendance institutionnelle dans un contexte socio-historique et culturel : celui de la modernité tardive ou postmodernité. Puis, à l'aide de penseurs — pas forcément compatibles — comme Friedrich Nietzsche et Claude Lévi-Strauss, je tenterai de montrer en quoi le fait de privilégier la figure aux dépens du concept relève, en fait, d'un choix implicite effectué entre divers mécanismes de la pensée. Enfin, je conclurai en soulignant quelques écueils méthodologiques propres à une telle manière d'appréhender un objet.

Une critique de la raison pure

L'apparition massive de la figure dans le discours universitaire correspond à l'entrée dans l'ère dite « contemporaine », que la majorité de la critique situe au tournant des années 1980. Bien sûr, on peut sans difficulté trouver des traces de figures dans des textes antérieurs — il n'est qu'à songer aux exemples bien connus du « garçon de café » de Sartre ou du « bricoleur » (sur lequel je reviendrai sous peu) chez Lévi-Strauss —, mais ce sont là des illustrations ponctuelles, singulières, d'idées autrement élaborées sous une forme conceptuelle, et non pas la base même de la réflexion ou de l'argumentation. Comment dès lors comprendre une telle mutation dans le discours savant ou universitaire? Le tournant des années 1980 correspond — du moins dans le champ intellectuel francophone — à une série de revirements ou de transitions, parmi lesquels trois phénomènes semblent ici significatifs : l'avènement, prophétisé par Jean-François Lyotard, de la « condition postmoderne », marqué notamment par une « fin des grands récits »; le krach des théories d'inspiration structuraliste ou marxiste, dominantes

pourtant dans les deux dernières décennies; et l'essoufflement des avant-gardes littéraires nées dans l'agitation des années 1960 et 1970.

La grande référence évoquée par les universitaires francophones pour situer le passage à l'ère contemporaine est la publication, en 1979, de *La condition postmoderne* par Jean-François Lyotard. Ce livre — à l'origine un rapport sur l'éducation supérieure commandité par le Gouvernement du Québec — lance entre autres l'idée d'une fin des « grands récits porteurs de sens de la modernité ». En découle le constat d'une décomposition du mythe du progrès scientifique et social, lequel avait servi de moteur, depuis l'époque des Lumières, à la civilisation occidentale². Paradoxe : alors que la vision de Lyotard est essentiellement historique — renvoyant au pessimisme ayant pris forme après la découverte d'Auschwitz — et développée sous la forme d'une argumentation rationnelle, un certain nombre de ses lecteurs ont choisi de comprendre sa conception de la « postmodernité » dans le sens d'un *anything goes*, soit une impossibilité fondamentale d'affirmer désormais quoi que ce soit. D'où un premier symptôme du recours massif à la figure dans le discours universitaire : un héritage lyotardien faussé qui manifeste une méfiance quant à l'expression de « vérités » univoques au profit d'interprétations partielles et divergentes, la figure étant ainsi perçue comme plus intuitive ou plus souple.

À peu près à la même époque où Lyotard annonce le passage à la condition « postmoderne », on assiste à un krach — manifesté entre autres par l'apparition tapageuse des autoproclamés « nouveaux philosophes » — des grandes théories d'inspiration structuraliste ou marxiste qui avaient dominé le champ intellectuel des vingt dernières années. Un tel revirement s'explique certes, dans une perspective institutionnelle, par le nécessaire discrédit des acteurs en place par tout nouveau venu pour marquer sa spécificité et affirmer sa distinction. Mais il n'en reste pas moins que cette mutation ne va pas sans rappeler les phénomènes soulignés — voire suscités — par Lyotard. Pour ce qui

2. Voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

est du structuralisme, l'ambition démesurée de vouloir réduire le réel à une série finie de structures et de systèmes — ainsi que les nécessaires raccourcis heuristiques nécessaires pour mener à bien une telle démonstration — ont été très tôt la source de critiques : mais, par-delà cette divergence d'ordre méthodologique, il ne serait pas faux d'affirmer que c'est, dans le contrecoup de l'annonce de la « fin des grands récits », la volonté *totalisante* d'une telle approche qui a avant tout été remise en cause. En ce qui a trait aux théories d'inspiration marxiste, le lien est encore plus clair dans la mesure où le communisme — directement inspiré comme on le sait de Marx — représente justement l'un desdits « grands récits » de la modernité dont on signe ici l'épitaphe : tout système basé sur la pensée de l'auteur du *Kapital* est désormais suspect. La mort prématurée des maîtres à penser que représentaient Barthes et Foucault — de même que le discrédit symbolique massif d'Althusser — n'a par ailleurs sûrement pas aidé les choses. De ce fait, on constate, à compter de cette époque, une suspicion appelée à se généraliser au sujet de la théorie, laquelle se manifeste par un retour aux analyses singulières ou partielles, par un intérêt pour la partie plutôt que le tout.

Enfin, *last but not least*, le tournant des années 1980 est marqué par un « auto-sabordage » des avant-gardes littéraires qui avaient tenu le haut du pavé lors des années 1960 et 1970. Symptôme manifeste d'une telle évolution : Philippe Sollers dissout la revue *Tel quel* — où publiaient notamment des penseurs comme Barthes, etc. — pour fonder *L'Infini*, aux orientations nettement plus « littéraires » (au sens classique du terme). De même, tant Sollers que sa compagne, Julia Kristeva, commettent des romans à clé (*Femmes* et *Les samouraïs*), en un glissement vers l'autobiographie qui va à l'encontre des valeurs « textualistes » jusque-là défendues (changement de cap qui se manifeste significativement à la même époque chez des « théoriciens » du Nouveau Roman comme Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute). On assiste ainsi, parallèlement au krach de la grande théorie, à un reflux vers le littéraire ou l'intime, un phénomène qui peut contribuer à expliquer l'engouement observable depuis pour la forme de l'essai (plutôt que de la thèse traditionnelle).

Bref, la « fin des grands récits » et la « condition postmoderne » qui s'ensuit mènent à une tendance au relativisme généralisé, laquelle s'exprime massivement dans les milieux intellectuels ou universitaires. De même, ce relativisme a entre autres pour conséquence un krach des grandes théories totalisantes — d'inspiration structuraliste ou marxiste — au profit d'un souci du détail ou du particulier. Enfin, cette saisie parcellaire d'une réalité perçue comme échappant à l'analyse se manifeste par une propension pour la forme — plus souple — de l'essai (plutôt que de l'argumentation universitaire « scientifique » traditionnelle). D'où les conditions d'éclosion nécessaires à l'intérêt actuel pour une réflexion à base non plus de concepts mais de figures.

Structures élémentaires de l'apparenté

Si cette (rapide) mise en contexte a permis de mieux situer l'intérêt, observable actuellement dans les milieux intellectuels et universitaires, pour une réflexion qui prend la forme de l'essai (plutôt que de la thèse) et qui s'articule essentiellement autour d'un recours à la figure (au détriment du concept), il reste maintenant — pour passer du fond à la forme — à se demander en quoi un essai se différencie justement d'une thèse, et en quoi l'usage qu'il fait de la figure se distingue de l'arrimage au concept.

Commençons — avant d'en venir à la figure elle-même — par préciser ce en quoi consiste un essai. La définition qu'en offre Adorno s'avère ici fort pertinente :

À vrai dire, celui qui pense ne pense pas, il fait de lui-même le théâtre de l'expérience intellectuelle, sans l'effilocher. Alors même qu'elle tire de cette expérience ses impulsions, la pensée traditionnelle, d'après sa forme, en élimine le souvenir. Mais l'essai, en revanche, la choisit comme modèle, sans se contenter de l'imiter comme une forme réfléchie; il la médiatise par sa propre organisation intellectuelle³.

3. Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 17.

De cette conception de l'essai, deux éléments sont à retenir : d'une part, que l'essai, à l'encontre de ce qu'Adorno nomme la « pensée traditionnelle » — laquelle s'énonce généralement sous forme de thèse — se conçoit comme une conscience en mouvement, soit une réflexion qui s'énonce à mesure qu'elle avance. D'autre part, que l'essai — contrairement à la « pensée traditionnelle » — n'est pas axé vers la validation d'un résultat : plutôt que d'éliminer les étapes de la réflexion au profit d'une argumentation lisse et sans heurts, il « médiatise » celles-ci, dans la mesure où c'est la démarche de la réflexion qui s'avère ici plus importante que la conclusion obtenue. De ce fait, on peut concevoir l'essai comme l'expression d'une pensée telle qu'elle se forme et se développe. C'est pour cette raison que l'on considère généralement qu'une telle forme d'écriture est plus souple et plus intuitive que la thèse, laquelle repose sur une rhétorique (soit une science de l'argumentation) lourde.

Peut-on pour autant inférer, du fait que l'essai (intellectuel ou universitaire) contemporain s'appuie en grande partie sur un recours à la figure, que la « médiatisation » propre à un tel mode d'expression ouvre à la question de la figure comme base même de la pensée? C'est du moins ce que je me propose de faire ici. Je m'appuierai en un premier temps sur *Le livre du philosophe* de Friedrich Nietzsche pour arguer du fait que l'image — plutôt que le mot — est à l'origine de toute forme de pensée humaine. Je nuancerai toutefois cet argument en opposant aux idées de Nietzsche celles de Claude Lévi-Strauss, telles que développées dans *La pensée sauvage* : ce dernier, tout en partageant en grande partie le point de vue de Nietzsche, postule en effet que l'image demeure un lieu commun — ancré dans la culture — qui entrave toute véritable forme de réflexion originale, ou, du moins, empêche le sujet pensant de s'extirper pleinement de schémas préexistants.

Nietzsche et *Le livre du philosophe*

Le livre du philosophe de Nietzsche est souvent cité comme étant à l'origine des sciences cognitives telles qu'on les connaît aujourd'hui. Le philosophe y développe la thèse selon laquelle le processus métaphorique

serait à l'origine de toute forme de pensée humaine. Puisque la figure a pu être définie — par Bertrand Gervais notamment⁴ — comme un type de métaphore ou d'image mentale, il paraît intéressant d'explorer ce qu'un tel rapprochement peut donner à comprendre sur le rapport entre figure et processus de pensée.

La grande idée développée par Nietzsche dans ce livre constitué de fragments souvent incomplets est que l'image serait à la base de la pensée. Plus précisément, le philosophe avance que le raisonnement intellectuel se trouve à être victime des pièges du langage, lequel ne serait qu'une traduction approximative d'une expérience cognitive antérieure : « Transposer d'abord une excitation nerveuse en une image! Première métaphore. L'image à nouveau transformée en un son articulé! Deuxième métaphore. Et chaque fois saut complet d'une sphère dans une sphère tout autre et nouvelle⁵. » De ce fait, le rapport au monde se manifesterait en premier lieu par une excitation nerveuse — soit la perception d'une sensation par l'être — qui se traduit sous forme d'*image*. Ce ne serait qu'en un second temps que l'image — passée par le filtre de la raison et donc de l'abstraction — deviendrait *mot*. Comme le mot — ainsi que l'a confirmé un peu plus tard Saussure⁶ — n'entretient qu'un rapport arbitraire avec la réalité à laquelle pourtant il renvoie, l'image comporterait par le fait même une plus grande part de prégnance ou de concrétude dans la mesure où elle demeure davantage proche du fondement de la cognition.

Osera-t-on dès lors — en un rapprochement risqué — avancer que la figure renverrait à une forme de pensée davantage « authentique »? C'est en tout cas ce que semble postuler Nietzsche lui-même. En effet,

4. Voir Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, 245 p.

5. Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*, traduit par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Flammarion, 1991 [1969], p. 121. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LP*.

6. Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger; édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, coll. « Payothèque », 1978 [1972], 509 p.

selon l'auteur, le concept — pourtant à la base de la pensée savante — serait radicalement faux du fait qu'il se constitue au sein du langage :

Tout mot devient immédiatement concept par le fait qu'il ne doit pas servir justement pour l'expérience originale, unique, absolument individualisée, à laquelle il doit sa naissance, c'est-à-dire comme souvenir, mais qu'il doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, c'est-à-dire, à strictement parler, jamais identiques et ne doit donc convenir qu'à des cas différents. (*LP*, p. 122)

Ainsi, le concept d'« honnêteté » ne peut se définir qu'à partir du mot « honnête », lui-même une généralisation abusive d'expériences individuelles ou singulières. Il y aurait donc une circularité dans la pensée conceptuelle, dans la mesure où celle-ci ne peut se concevoir autrement que par le biais du langage, tout en tirant sa matière de ce dernier. La pensée fondée volontairement sur l'image, au contraire, reposerait sur une forme d'analogie plus juste, car plus proche de l'expérience première :

On peut observer dans l'œil comment a lieu la production imaginaire. La ressemblance conduit au développement le plus hardi : mais aussi de tout autres relations, le contraste appelle le contraste et incessamment. On voit ici la production extraordinaire de l'intellect. C'est une vie en images. (*LP*, p. 61)

Ce type de comparaison des choses — ou images — entre elles selon des propriétés perçues comme étant similaires est justement à la base de la métaphore⁷. En usant de ce procédé d'ordre analogique — où l'on tente de saisir les propriétés d'un objet inconnu en l'assimilant à quelque chose de connu —, on serait, selon Nietzsche, aux sources mêmes de la pensée comme processus cognitif et physiologique.

7. Petite précision : dire « cet homme est rusé comme un renard » est une comparaison; à l'inverse, dire « cet homme est un renard », en laissant planer le mystère sur l'association ainsi créée, est une métaphore.

Si le philosophe y va d'une telle démonstration, c'est pour s'opposer à l'hégémonie du concept qui mine, selon-lui, la pensée occidentale :

Tandis que chaque métaphore de l'intuition est individuelle et sans sa pareille et, de ce fait, sait toujours fuir toute dénomination, le grand édifice des concepts montre la rigide régularité d'un columbarium romain et exhale dans la logique cette sévérité et cette froideur qui sont le propre des mathématiques. Qui sera imprégné de cette froideur croira difficilement que le concept, en os et octogonal comme un dé et, comme celui-ci, amovible, n'est autre que le *résidu d'une métaphore*, et que l'illusion de la transposition artistique d'une excitation nerveuse en images, si elle n'est pas la mère, est pourtant la grand-mère de tout concept. (LP, p. 124)

Le concept — élaboré dans et à partir d'un langage coupé du réel — conduirait ainsi automatiquement à la constitution des « arrière-mondes » purement abstraits et intellectuels (et donc coupés de la « vie ») auxquels s'oppose l'auteur du *Zarathoustra*. L'image, au contraire, renverrait à une forme de réflexion plus « authentique » car non médiatisée par le mot.

Il est bien évidemment tentant de phagocyter de tels propos pour y lire — avec un certain anachronisme — une validation de la pensée par figures. Mais il n'en reste pas moins — et c'est ce qui justifie ledit anachronisme — que les idées de Nietzsche sur l'image et le concept prennent une résonance curieuse dans le contexte de la « postmodernité » évoqué précédemment, où l'idée même de « théorie » (et donc de concept) ou de « grand récit » (version contemporaine des « arrière-mondes ») semble avoir été discréditée (et ce, exactement pour les raisons que Nietzsche pouvait envisager). De ce point de vue, la figure ferait office de pis-aller — ne s'opposant plus au concept, comme le postulait Nietzsche, mais se substituant simplement à lui — tout en ramenant le sujet pensant à une forme d'« authenticité » singulière (là encore, comme on l'a vu, une caractéristique de l'époque actuelle). Tout serait-il dès lors pour le mieux dans le meilleur des mondes? Pas tout à fait, car la thèse opposée est également défendable.

Claude Lévi-Strauss et *La pensée sauvage*

Dans *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss offre une réfutation de l'interprétation du totémisme — soit l'association rituelle d'hommes et d'animaux — telle que conçue par les anthropologues avant lui⁸. Loin d'être la manifestation d'une forme de croyance au surnaturel — du genre « le plus grand guerrier de ma tribu se transforme en lion pour combattre nos ennemis » — le totémisme serait un effort d'ordonner les éléments de la nature selon des catégories communes : « le lion est fort; le plus grand guerrier de ma tribu l'est aussi : il est dès lors logique que je les associe ». Il en va de même pour la pensée dite « magique » :

La vraie question n'est pas de savoir si le contact d'un bec de pic guérit les maux de dents, mais s'il est possible, d'un certain point de vue, de faire « aller ensemble » le bec de pic et la dent de l'homme (congruence dont la fonction thérapeutique ne constitue qu'une application hypothétique, parmi d'autres) et, par le moyen de ces groupements de choses et d'êtres, d'introduire un début d'ordre dans l'univers; le classement, quel qu'il soit, possédant une vertu propre par rapport à l'absence de classement⁹.

Ce faisant, Lévi-Strauss rejoint les idées de Nietzsche énoncées précédemment en faisant du raisonnement par association d'images le fondement de la pensée humaine.

En effet, de cette réhabilitation d'une pensée dite « sauvage » — sur laquelle je n'insisterai guère pour ne pas trop sortir de mon sujet — Lévi-Strauss tire un certain nombre de conclusions valables,

8. Il peut paraître étrange de convoquer ainsi Claude Lévi-Strauss à la suite de Nietzsche, mais, comme le rappelle Maurice Bloch, *La pensée sauvage* « présente une théorie du fonctionnement du cerveau humain, ainsi que des considérations sur le rôle créatif de l'analogie. [...] [O]n y trouve une théorie de la perception, et de hardies hypothèses sur la relation entre pensée et langage. » (« Vers les sciences cognitives », *Sciences humaines. Comprendre Claude Lévi-Strauss*, Hors série spécial n° 8, novembre-décembre 2008, p. 79.)

9. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 16. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PS*.

selon lui, pour la pensée humaine en son ensemble (en d'autres mots, nous serions tous, jusqu'à un certain point, « sauvages » dans nos modes de pensée). À en croire l'anthropologue, l'être humain chercherait à se situer dans le monde par un rapport avant tout sensible (vision, toucher, ouïe, goût, odorat) aux choses qui l'entourent. Ce rapport, qu'il qualifie d'« esthétique », se traduit en un premier temps par la formation d'un certain nombre d'images mentales. Ce n'est que par après que ces impressions sensorielles donnent lieu à des regroupements et à des analogies — et donc à des classifications plus élaborées —, lesquelles mènent, ultérieurement, à la formation de concepts. De ce fait, « le sens esthétique, réduit à ses seules ressources, [peut] ouvrir la voie à la taxinomie, et même anticiper certains de ses résultats. » (*PS*, p. 21) Dans une telle perspective — que ne contredirait par Nietzsche — la connaissance première du monde passe par un rapport sensible à celui-ci; ce qui, là encore, tend à valider l'« authenticité » ou la primauté d'une pensée faite par le biais de la figure.

Il n'empêche que — contrairement à Nietzsche, qui souhaite s'en prendre à l'ensemble du savoir de son temps — Lévi-Strauss ne peut faire abstraction de la science moderne, laquelle se méfie au contraire de l'imprécision intellectuelle d'un rapport sensible au monde. L'anthropologue évoque à ce sujet une mutation — à l'origine de l'Occident — ayant eu lieu avec l'invention des mathématiques grecques (dénoncées, rappelons-le, par Nietzsche), première réalité entièrement « abstraite » donnée à l'homme et sur laquelle se fondent nombre de sciences modernes comme la physique quantique, etc. C'est notre rapport normalisé — par le biais de la scolarisation — à ce type de pensée « instrumentale » (c'est-à-dire tendue vers un but précis) qui nous distingue d'une forme de pensée purement « sauvage ». Or — et c'est ici que l'anthropologue se distingue le plus de Nietzsche — Lévi-Strauss compare les deux ordres de pensée, et les conclusions qu'il en tire — d'un point de vue universitaire ou savant du moins — ne vont pas forcément dans le sens d'une valorisation de la figure.

Lévi-Strauss exprime cette tension précisément par le biais d'une... figure, soit l'opposition — telle qu'il la perçoit au sein de notre propre civilisation — entre l'« ingénieur » et le « bricoleur » :

La comparaison vaut d'être approfondie, car elle fait mieux accéder aux rapports réels entre les deux types de connaissance [...] que nous avons distingués. Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque fois fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions ou de destructions antérieures. (PS, p. 27)

Ainsi, l'ingénieur, dont l'esprit repose sur un raisonnement mathématique, a tendance à *inventer* — ou *créer* — les outils nécessaires pour la tâche qui lui incombe : de ce point de vue, il est du côté du concept (soit la pensée pure, ou abstraite). À l'inverse, le bricoleur, dont les moyens demeurent limités, se base sur une *récupération* d'éléments à sa disposition — éléments qu'il a en partage avec ses semblables et qui, dans le contexte de la métaphore de Lévi-Strauss, relèvent dès lors de la culture — pour tenter de régler le problème auquel il fait face. Il en résulte que les moyens de l'ingénieur se distinguent de l'objet sur lequel ils agissent, alors que ceux du bricoleur se confondent avec celui-ci : « On pourrait [ainsi] être tenté de dire [que l'ingénieur] interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture. » (PS, p. 24). Dès lors, seul l'ingénieur serait capable de véritable innovation, alors que le bricoleur serait voué à une recomposition incessante d'éléments préexistants.

Pareille métaphore filée — dans le contexte d'une réflexion sur les modes de pensée — tend à aller à l'encontre de l'usage de l'image ou de la figure dans un contexte savant ou universitaire. En effet, à en croire Lévi-Strauss — qui dit ici l'exact contraire de Nietzsche —, seul le concept comporterait la puissance philosophique nécessaire pour

s'extraire du monde et ainsi véritablement penser celui-ci. L'image — ou la figure — au contraire, à l'instar des matériaux dont fait usage le bricoleur, ne serait qu'un résidu qui se confondrait avec l'objet — le monde — lui-même, empêchant dès lors tout aperçu extérieur, et donc global de celui-ci. Il n'empêche que, du point de vue de l'imaginaire « postmoderne » qui — si l'on en croit la mise en contexte précédente — serait le nôtre, les propos de Lévi-Strauss sont, à l'instar de ceux de Nietzsche, révélateurs. Si, curieusement, le philosophe discrédite l'abstraction alors que l'anthropologue la valorise, il n'en reste pas moins que, chez l'un comme chez l'autre, l'usage de la figure s'oppose à celui du concept. Le fait que, pour Lévi-Strauss, le concept demeure la source de pensée supérieure — une pensée qui cherche à donner un sens global au monde — ne fait que confirmer l'aspect de pis-aller qui demeure fréquemment associé à l'usage de la figure (par exemple, l'impossibilité de proposer des significations d'ordre général).

Que retenir, dès lors, de cette lecture croisée du *Livre du philosophe* et de *La pensée sauvage* (où j'ai, comme le dirait Lévi-Strauss, moi-même passablement « bricolé »)? D'une part, que la pensée par images — et donc par figures — est perçue, d'un point de vue cognitif, comme étant plus « authentique » (car plus près de l'instinct humain primal) que la pensée par concepts. D'autre part, que la pensée par concepts demeure malgré tout — que cela soit pour le meilleur ou pour le pire — davantage sophistiquée et auto-référentielle que la pensée par images. Enfin — par inférence par rapport à ce que j'ai dit précédemment sur le concept de la « postmodernité » — que ce retour à une forme plus « sauvage » de raisonnement trahit peut-être une conséquence inattendue de l'écroulement de l'édifice conceptuel moderne. Mais alors, que conclure de la pensée par figures (et ce, d'autant plus que — comme mon propos ne cesse de le souligner — tout notre imaginaire semble nous pousser dans une telle voie)?

Critique figure / hâtive

Il est oisif, dans le contexte actuel, de se lancer dans une argumentation de type « pour ou contre la figure » : elle fait partie —

qu'on le veuille ou non — de nos moyens intellectuels. Tâchons plutôt, après avoir tenté de penser ses capacités, de cerner ses limites. À partir de ce qui a été énoncé précédemment au sujet des réflexions de Nietzsche et de Lévi-Strauss, il est possible de signaler trois dangers — ou possibles dérives méthodologiques — qui risquent de grever une forme de pensée par figures. Ces écueils intellectuels sont : la fausse analogie, l'anthropocentrisme et le référent inconscient.

Un premier danger qui menace l'utilisateur d'images ou de figures est de verser dans la fausse analogie (on pourrait bien évidemment rétorquer qu'il pourrait également risquer de forger un mauvais concept, mais restons dans le domaine de la figure pour le moment). Lévi-Strauss se montre pourtant très enthousiaste quant à la capacité démontrée par certaines civilisations archaïques à opérer des rapprochements entre éléments — botaniques ou alimentaires — sur des critères purement formels (ou « esthétiques »), que la science moderne, par de tout autres moyens, a pu par la suite valider. Or — par-delà les exemples bien choisis de Lévi-Strauss —, il convient de ne pas oublier que l'œuvre entière de Gaston Bachelard repose sur la dénonciation du mécanisme d'analogie dans la raison scientifique, à la source, selon lui, de nombreuses erreurs et méconceptions de la science pré-moderne. (Par exemple, on a longtemps assimilé le fonctionnement de l'estomac à celui d'un foyer — pour cause de chaleur et d'énergie — alors que l'analogie correcte aurait été avec l'acide, qui pourtant n'est pas associé à la survie de l'espèce¹⁰.) Les rapprochements par le biais d'images ou de figures reposent dès lors — et ceci est fondamental — sur l'enchaînement de syllogismes implicites. (Ceux-ci demeurent une forme de raisonnement douteuse dans la mesure où, s'il est juste d'avancer que « 1. Les hommes sont mortels; 2. Socrate est un homme; et donc 3. Socrate est mortel »; on peut, par le biais de la même opération logique, avancer que « 1. Les chiens ont quatre membres; 2. Socrate a quatre membres; et donc : 3. Socrate est un chien¹¹ »). De ce fait, comme les rapprochements

10. Voir Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1949], 185 p.

11. Ce qui est bien évidemment faux dans la mesure où, comme chacun le sait, c'est Diogène qui revendique le statut de chien...

effectués par la pensée par analogie demeurent « sauvages » — ou, d'un point de vue plus savant, reposent sur des associations logiques pas toujours justifiées —, il convient de maintenir les balises nécessaires pour ne pas trop s'égarer.

Une seconde dérive possible dans la pensée par images ou par figures est celle d'un anthropocentrisme latent. Déjà, Lévi-Strauss concède au bric-à-brac du bricoleur une dimension « humaine » que le travail plus abstrait de l'ingénieur ne possède pas forcément. Nietzsche, plus radical, dénonce carrément la propension de l'être humain à tout penser à partir de sa propre perception, et donc à partir de lui-même (et ce, alors même qu'il s'illusionne sur ses capacités d'« objectivité »). S'il est évident que ces remarques ne s'appliquent que marginalement à des domaines de savoir universitaires, déjà massivement orientés par la conscience humaine, il n'en reste pas moins que ces remarques mettent en lumière un danger possible de la figure : celui d'y projeter plus ou moins ce qu'on souhaite y trouver. Dans une étude célèbre, Alain Robbe-Grillet avance que la métaphore littéraire n'est généralement qu'une forme d'humanisme latent, dans la mesure où elle associe — faussement — les êtres humains à la nature et aux choses (ordre intégré de l'univers qu'en tant qu'héritier de l'« absurde » — au sens où l'entend Camus — le romancier récusé fortement¹²). En va-t-il de même pour l'usage de la figure dans le discours savant ou universitaire? S'agit-il d'un point d'appui extérieur, permettant une perspective particulière sur un objet, ou d'un simple point de focalisation — voire de projection — des affects du sujet pensant? Il convient donc de demeurer conscient des risques d'un tel transfert anthropomorphique — ceci dit avec toutes proportions gardées — dans le contexte universitaire qui est le nôtre.

Enfin, considérons le dernier — et, à mon avis, le plus important — risque possible de dérive dans l'usage de la figure : la tentation — au détriment des remarques qui précèdent sur l'incontournable dimension

12. Voir Alain Robbe-Grillet, « Métaphore, humanisme, tragédie », *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 45-67.

de projection du sujet pensant — de voir dans celle-ci une toile vierge, dépourvue de signification propre. Or, comme le rappelle Nietzsche, tout élément de pensée repose sur une analogie originelle — une métaphore première —, laquelle a par la suite été oubliée, voire oblitérée, pour laisser place à l'apparente objectivité de la catégorie :

Qu'est-ce donc que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent au peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal. (*LP*, p. 123)

De ce fait, aucune image — ou figure — n'est vierge de sens : elles baignent au contraire dans la culture qui les informe, et ce, avant même que ne s'en saisisse le sujet pensant. Paul Ricœur, dans *La métaphore vive*, propose ainsi de creuser tout concept et toute figure pour tenter d'y retrouver la métaphore — et donc la signification — originelle, histoire de — à la suite de Nietzsche — redonner « vie » à des mécanismes de pensée depuis encroûtés sous forme d'automatismes¹³. Sans pour autant prétendre — comme le propose Ricœur — être en mesure de remonter à l'origine de toute association d'idées ou d'éléments, il n'en reste pas moins qu'il semble nécessaire d'opérer une archéologie des figures invoquées, de manière à savoir quelles significations latentes se cachent sous celles-ci (car ces strates cachées de sens peuvent bien évidemment orienter implicitement le cours de la pensée).

On n'échappe dès lors pas au paradoxe posé à la fin de la section précédente : d'une part, la figure comporte une dimension humaine — dans le sens de culturelle — qui en fait un opérateur naturel de la pensée et de la cognition. D'autre part, d'un point de vue strictement

13. Voir Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 413 p.

logique, cette dimension dite humaine (trop humaine) est précisément à la source de projections et d'imprécisions qui rendent son usage risqué (du moins dans un contexte universitaire qui prétend à une forme de scientificité ou d'objectivité). On serait dès lors tenté, à la suite de Lévi-Strauss, d'en revenir à la primauté du concept. Or, l'évolution du champ intellectuel des dernières années semble avoir donné raison à Nietzsche en discréditant en quelque sorte la foi absolue en les « arrière-mondes » de la raison. Que conclure alors de cet apparemment insurmontable dilemme?

Vers une pensée « artiste »?

Le mot de la fin revient ici à Lévi-Strauss, moins tranché que Nietzsche et dès lors peut-être plus apte à nous aider à surmonter le paradoxe susmentionné. S'inspirant directement de Saussure, l'anthropologue avance que le destin de l'être humain est d'être voué à manœuvrer sans cesse entre signifiant (concept) et signifié (image mentale). Cette dialectique de l'image et du concept trouve toutefois sa synthèse dans le signe, nécessaire combinaison des deux dimensions :

un intermédiaire existe [en effet] entre l'image et le concept : c'est le signe, puisqu'on peut toujours le définir, de la façon inaugurée par Saussure à propos de cette catégorie particulière que forment les signes linguistiques, comme un lien entre une image et un concept qui, dans l'union ainsi réalisée, jouent respectivement les rôles de signifiant et de signifié. (*PS*, p. 28)

Lévi-Strauss propose dès lors l'idée d'une logique du sensible, laquelle, à partir d'une oscillation entre matière (qui relève de la perception) et forme (conçue par la raison), trouve sa résolution dans l'évolution — au sens de navigation — du sujet pensant au sein d'un ensemble de signes :

Comme l'image, le signe est un être concret, mais il ressemble au concept par son pouvoir référentiel : l'un et l'autre ne se rapportent pas exclusivement à eux-mêmes, ils peuvent remplacer autre chose que soi. Toutefois, le concept possède

à cet égard une capacité illimitée, tandis que celle du signe est limitée. La différence et la ressemblance ressortent bien de l'exemple du bricoleur. Regardons-le à l'œuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux; en faire, ou en refaire, l'inventaire; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties. (*PS*, p. 28)

Cette logique d'ordre esthétique — fondée sur l'image et la perception — serait ainsi une tentative de s'orienter dans le monde en structurant les rapports entre les signes qui — du point de vue de notre cognition — le constituent. Lévi-Strauss pousse cette idée dans ses ultimes retranchements en concluant que, dans nos sociétés contemporaines, ce serait l'artiste — à mi-chemin entre le bricoleur (à qui il emprunte le recyclage des matériaux) et l'ingénieur (duquel il reprend la notion de projet) — qui incarnerait le mieux une pensée à la fois dialectique (et donc capable d'originalité) et « sauvage » (donc vivante). Osera-t-on, à la suite d'une telle affirmation, postuler l'existence d'une pensée « artiste », laquelle, par le biais du recours à la figure, tenterait de concilier la rigueur du concept à la force (et à l'« authenticité ») de l'image?

Comme les figures dont il est question dans le discours universitaire contemporain se rapportent bien évidemment davantage à une « fiction conceptuelle » ou théorique qu'à la pensée « sauvage », il va de soi que cette dernière interprétation comporte une part de vérité. La figure serait dès lors — en un univers où abondent les signes sans pour autant qu'une organisation supérieure de cette matière première (de la pensée) semble se dessiner —, une tentative (faute d'une pourtant nécessaire distance) de retourner cette matière signifiante contre (ou sur) elle-

même, d'en emprunter certains éléments singuliers dans la visée de faire émerger, par le biais de combinaisons inédites, de nouveaux effets de sens. Ainsi : « L'image ne peut pas être idée, mais elle peut jouer le rôle de signe, ou, plus exactement, cohabiter avec l'idée dans un signe; et, si l'idée n'est pas encore là, respecter sa place future et en faire apparaître les contours. » (*PS*, p. 30) De ce fait : « L'image est figée, liée de façon univoque à l'acte de conscience qui l'accompagne. » (*PS*, p. 31) Vue de cette perspective, la pensée figurative serait, étonnamment — à l'instar du concept, mais selon des modalités différentes — une « méta-pensée », dans le sens où elle donne à voir, par l'exemple, non pas seulement (comme on l'avance généralement) la relation « concrète » des choses entre elles, mais aussi (et surtout) le fonctionnement primal du raisonnement humain.

Mathilde Branthomme

Université de Montréal

Figures.
De l'obsession à la séduction
et vice versa

Il n'y a rien de plus terrible que de voir une œuvre gigantesque entreprise à l'étonnement de tous pour supprimer la maladie — se mettre au contraire à l'alimenter¹.

Søren Kierkegaard

*La dialectique de la communication éthique et
éthico-religieuse*

Une figure m'obsède. Une figure me hante, une figure porteuse d'inquiétante étrangeté, de *Unheimliche* freudien. Fantôme qui ne demeure pas dans mon inconscient, mais qui vient résider dans mes pensées. Ces pensées qui se voudraient théoriques, rationnelles et logiques, fidèles et claires comme de l'eau de roche. Mais

1. Søren Kierkegaard, *La dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse*, traduit par Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2004, p. 39.

la figure bouscule mes démonstrations les plus solides. Ma rationalité l'attaque, mais ne peut s'en défaire. La figure devient un écran qui obscurcit toute vue. Elle dévore la raison, grignote la conscience. Je la suis sans en avoir le choix, car elle est le seul objet qui se présente à ma vue. Le monde semble avoir disparu, englouti par les volutes des fumées figurales.

Une figure me séduit. Elle me charme, m'attire par sa gracieuse danse. J'en rêve et je la désire, elle me stimule mais ne m'envahit pas... totalement. Elle me laisse des forces, car elle me laisse reposer sur le doux lit de la quiétude. Je la caresse, mais rien ne me force à la suivre. La figure séduisante laisse place à la décision, je choisis de la suivre ou je la rejette. Il y a bien cet instant, lorsque je me mets en marche à sa suite, sans même m'en apercevoir. Mais bien vite, je reprends mes esprits, je calme mes ardeurs, j'interroge la séduction et le pouvoir de la figure. Parfois cependant, la figure séduisante se fait obsédante, et je ne sais plus bien qui, de la séduction ou de l'obsession, provoque la mise en marche. Je ne sais plus si cette mise en marche est celle de la pensée, celle de l'esprit, celle du corps ou celle du désir. Peut-elle être tout à la fois?

Dans une réflexion sur le pouvoir des figures, sur la constitution du savoir, et plus particulièrement du savoir universitaire et théorique, l'obsession et la séduction sont des phénomènes que l'on mettra facilement de côté, soulignant qu'ils peuvent certes être importants au début du processus de la réflexion théorique, mais qu'ils ne sont que les piqures permettant cette réflexion, qui s'épanouira ensuite rationnellement, délaissant obsession, séduction, fascination et autres manifestations et processus dérangeants. Cependant, peut-on négliger ces éléments dans la constitution d'un savoir? La limite entre les figures séduisantes et les figures obsédantes est-elle si claire? Une figure, qu'elle soit séduisante ou obsédante, peut-elle être féconde pour le concept, en l'obligeant à toujours se remettre en question, à se replanter dans le réel et à quitter les cieux froids d'un discours d'acier pour plonger dans les méandres d'une parole alliant figure et

théorie? Je partirai d'un conte d'Horacio Quiroga, « Dieta de Amor² », pour réfléchir sur la place des figures dans la formation conceptuelle du discours critique. Car comment inventer et expérimenter sans figures? Que se passe-t-il lorsque le théoricien et le penseur restent empêtrés dans le labyrinthe des figures? En alliant la lecture de « Dieta de Amor » à celle de *L'inquiétante étrangeté*³ de Freud, il s'agit ici de parcourir la figure du théoricien perdu dans son labyrinthe.

L'inquiétante étrangeté freudienne ouvre deux voies pour une pensée de la figure dans le discours universitaire. La figure, qu'elle soit figure littéraire, artistique, cinématographique, jaillit dans le texte et ravit le lecteur. Dans l'acte de lecture, la figure peut prendre des contours étrangement inquiétants, elle provoque la pensée mais l'obstrue parfois, empêchant toute catégorisation, voire toute compréhension, subjuguant l'esprit à un point tel qu'il ne peut retrouver ses esprits. À côté de la figure du texte qui surgit dans la lecture d'une œuvre littéraire, on peut interroger la figure du discours universitaire, celle qui dérange les vieux concepts établis confortablement, celle qui entraîne la pensée dans des fonds un peu trop vaseux, celle qui éveille le regard théorique et lui permet de se détacher des théories qui vieillissent tranquillement sur les planches poussiéreuses de nos bibliothèques.

Déboires de la communication, tourments de la pensée

Heureux, en un sens, celui qui entretient des rapports simples et directs avec l'esprit scientifique d'une époque donnée; il s'applique uniquement à la lecture et à l'étude des données qu'il expose ensuite aux autres (en apportant le correctif de son raisonnement sur tel ou tel point) tout disposés à les adopter aussitôt puisque, pour l'essentiel, ils ont affaire à la même

2. Horacio Quiroga, « Dieta de Amor », *Anaconda. Todos Los Cuentos*, Paris, Allca XX^e, 1993, p. 430-434.

3. Sigmund Freud, *Das Unheimliche und andere Texte. L'inquiétante étrangeté et autres textes*, traduit par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2001 [1919], p. 25-149.

démarche de pensée et à la même méthode de représentation. Heureux est-il en un sens. Il est totalement exempt de ce que j'appellerai les tourments de la tergiversation inséparables de la pensée plus primitive qui, d'abord, persévère en une silencieuse méditation, isolée dès le commencement, sans refuge dans les données acquises, en son découragement proche du désespoir, soucieux de voir avec quelle facilité les autres communiquent et se font comprendre; et quand cette méditation en est enfin arrivée, croit-elle, au point de pouvoir tenter de se communiquer, voici que, dès le premier mot prononcé, elle se voit condamnée à porter le triste sceau de tout ce qui frappe par contraste, du singulier, avec quoi les hommes sont peu disposés à se commettre; en effet, ce qui tranche sur l'ordinaire, le singulier, leur est aussitôt un signe suffisant du néant de la chose, ou leur indique suffisamment qu'une certaine résignation, une certaine contention dont on n'a peut-être guère envie, sont ici exigées⁴.

Dans sa *Dialectique de la communication*, Kierkegaard réfléchit sur le faire du discours universitaire ainsi que sur le pouvoir de la pensée en envisageant douze petites leçons, leçons qu'il n'achèvera ni n'enseignera. Il y présente la communication de savoir, qui doit transmettre une information et se constitue donc comme un mot d'ordre, comme la communication directe d'un objet mort : « Si l'on réfléchit à l'objet, nous avons alors la communication de savoir⁵ ». À la communication de savoir, Kierkegaard oppose la communication de pouvoir, qui se donne comme la communication d'un savoir faire, le fait d'acquérir le pouvoir de faire et de penser. Cette communication est pour lui une communication indirecte :

Si, au contraire, il n'y a pas d'« objet » (reste à développer ce qu'il faut entendre par là), en sorte qu'on ne peut y réfléchir, mais qu'on réfléchit à la communication, nous avons le contraire de la communication de savoir : la communication de pouvoir⁶.

4. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 39.

5. *Ibid.*, p. 73.

6. *Ibid.*, p. 73-74.

La communication de pouvoir s'inscrit dans une maïeutique où le maître (pensons à Socrate) ne donne jamais de réponse claire et plonge sans cesse dans l'ironie. Elle n'a pas d'objet constitué, puisqu'il ne s'agit pas de dire un objet, mais d'éveiller le pouvoir de faire et d'exister authentiquement, primitivement : « L'histoire de la génération suit son cours, c'est vrai, mais chaque individu pris isolément devrait, ce me semble, avoir son impression propre, primitive de l'existence — pour être homme⁷ ». Le discours universitaire, et plus particulièrement le discours universitaire qui s'occupe de théorie, est-il uniquement communication de savoir? Peut-il prétendre être communication de pouvoir? La figure, que l'on rencontre parfois dans le discours universitaire, peut ouvrir une voie pour la communication de pouvoir, lorsqu'elle n'est pas simplement une figure de savoir mais aussi une figure de la pensée. Elle peut donc avoir toute sa place dans le discours universitaire, si celui-ci ne s'en tient pas à une communication de savoir.

L'inquiétante étrangeté, *das Unheimliche*, est un concept particulièrement intéressant ici. D'une part, il résonne dans la figure de lecture qui déplace la pensée, y résiste et génère une défamiliarisation. D'autre part, le concept de *Unheimliche* peut nous permettre de penser le pas de côté, ce que l'on pourrait appeler la déambulation du théoricien qui voudrait bien aller voir ailleurs si la théorie y est. Pour penser cette question, je lance un exercice. Je pose fascination, séduction et obsession à la base de ce travail. Je prendrai une figure, celle d'un être à la diète, pour essayer de voir comment cette figure étrangement inquiétante peut aider à penser un vieux concept. Et par vieux concept, j'entends *das Unheimliche*. Sans prétendre poser les fondements des conditions de possibilité d'une communication de pouvoir dans le domaine universitaire, je voudrais penser la possibilité d'une telle communication en partant d'un concept que l'on voudrait bien ranger dans les objets de la communication de savoir, mais qui échappe toujours à celle-ci.

7. *Ibid.*, p. 40.

Une tasse de thé

Écrit en 1917 sous le titre original « Una taza de te » (Une tasse de thé), « Dieta de Amor » conte l'histoire d'un jeune homme tombé amoureux de Nora, fille d'un physicien diététicien, profession hautement dangereuse et pitoyable aux yeux du narrateur. Admis dans la maison du père, le jeune homme est soumis à une diète sévère, composée uniquement de bouillons légers et de tasses de thé. Le jeune homme perd peu à peu toutes ses forces, son corps se décharne et sa volonté s'amenuise. Ce délitement semble être l'élément étrange du texte; le jeune homme devient peu à peu fantôme. Citons Horacio Quiroga :

No sé, sin embargo, qué primavera mortuoria había aspirado yo esa tarde en la calle. Después de cenar quise repetir la aventura, y sólo tuve fuerzas para levantar la mano y dejarla caer inerte sobre la mesa, sonriendo de debilidad como una criatura⁸.

Le jeune homme meurt donc de ne sustenter sa passion que d'amour et d'eau fraîche. L'absence de nourritures matérielles consistantes, autres que de la soupe et une tasse de thé, le transforme en fantôme. C'est plus particulièrement ce qui m'intéresse ici, le devenir-fantôme. Cela advient, dans cette nouvelle de Quiroga, lorsque l'être humain tend à devenir un pur esprit en se nourrissant de très peu. Il y a ici une subversion de l'idéal ascétique des mystiques. La matérialisation de la perte de forces symbolise l'échec de cet idéal pour le narrateur et l'effritement de sa personne. L'inquiétante étrangeté est présente dans le texte de Quiroga dans cet inéluctable délitement, auquel aucune volonté ne semble pouvoir s'opposer. Cette lente déliquescence paraît inacceptable quoiqu'elle soit justifiée par une raison facilement compréhensible : l'absence de nourriture. Elle est mystérieuse, car

8. Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 433 : « Je ne sais pas, cependant, quel souffle printanier mortuaire j'avais respiré cet après-midi-là dans la rue. Après dîner, je voulus tenter l'aventure [prendre la main de sa bien-aimée sous les yeux sévères d'un paternel fort peu enclin aux effusions amoureuses] à nouveau, et j'eus seulement la force de lever la main et de la laisser retomber inerte sur la table, en souriant de faiblesse comme un enfant » [je traduis].

elle évoque la présence d'une volonté mystique, celle du physicien diététicien, d'unir l'amour à la diète, qui finalement ne parvient qu'à un résultat; faire de son entourage des ectoplasmes. L'ironie s'agite dans le texte de Quiroga sans pour autant en dissiper l'atmosphère angoissante.

La mort poétique qu'évoque le jeune homme lorsqu'il tombe amoureux de Nora devient mort réelle, lente mort qui n'est pas un passage soudain de la vie à la mort, mais plutôt une déperdition tranquille de tout élément vital. Pourquoi le jeune homme accepte-t-il de demeurer, de se soumettre à ce régime meurtrier? Par amour? Il semble bien que non. Car le jeune homme devient si faible qu'il ne peut même plus éprouver de désir ou de joie à être au côté de la jeune fille. Il pressent dès le départ le danger : « Muriendo de amor... Y sí, muriendo de amor, porque no tiene otro nombre esta exhausta adoración sin sangre⁹. » Il y a certes une velléité de la part du jeune homme, mais il ne parvient pas à s'extirper de cette maison mortuaire.

L'inquiétante étrangeté est donc liée ici à la dissolution incompréhensible du jeune homme. Y a-t-il un lien intrinsèque entre la déliquescence et l'inquiétante étrangeté? C'est ici que je voudrais dresser une étrange analogie, celle qui unit la figure du jeune homme se délitant au concept même d'inquiétante étrangeté. La nouvelle de Quiroga, écrite avant même que le concept d'inquiétante étrangeté ne soit théorisé par Freud en 1919, paraît annoncer l'impossible saisie totale du concept lui-même, la difficulté d'en faire un élément logique pur, une prémisse fonctionnant parfaitement dans un système donné, un concept dont la définition soit catégorique et définitive.

La déliquescence du concept

Cette analogie peut être soutenue par l'article d'Anneleen Masschelein sur le concept fantôme, « The Concept as Ghost: Conceptualization of

9. *Ibid.*, p. 431 : « Je me meurs d'amour... Et oui, je me meurs d'amour, car cette exsangue et épuisante adoration n'a pas d'autre nom » [je traduis].

the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory¹⁰ ». L'auteure souligne dans cet article que les concepts perdent leur originalité et leur fonction communicative au sein d'une pensée lorsqu'ils deviennent de simples termes renvoyant à une vague théorie, comme cela peut être le cas avec la notion d'inquiétante étrangeté. Ils tendent alors à être des concepts fantômes, signifiants dénués de toute consistance. L'inquiétante étrangeté est un concept qui justement semble, d'après l'auteure, se déliter au fur et à mesure de son interprétation. Théorisé par Freud en 1919, utilisé sans cesse à partir des années soixante, le concept d'inquiétante étrangeté a tellement servi qu'il se met à sonner creux. L'inquiétante étrangeté, *das Unheimliche*, pose un lien entre l'étrange, la nouveauté, le familier et le retour du refoulé. Pour Freud, l'inquiétante étrangeté se perçoit dans l'atmosphère angoissante de certains textes. Elle est liée à la résurgence du réprimé ou à l'apparente confirmation de croyances obscures :

L'inquiétante étrangeté de la fiction — de l'imagination, de la création littéraire — mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue, elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu. L'opposition entre refoulé et dépassé ne peut être appliquée sans modification profonde à l'inquiétante étrangeté de la création littéraire, car le royaume de l'imagination présuppose pour sa validité que son contenu soit dispensé de l'épreuve de la réalité. La conclusion, qui rend un son paradoxal, est que, dans la création littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles passaient dans la vie, et *que, dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire les effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie*¹¹.

10. Anneleen Masschelein, « The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory », *Mosaic*, vol. 35, n° 1, mars 2002, p. 53-68.

11. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 127 [l'auteur souligne].

Dans la nouvelle d'Horacio Quiroga, l'étrange croyance du docteur qui cherche à créer une religion dont les piliers sont la diète et l'amour pourrait être à l'origine de l'inquiétante étrangeté. Mais l'échec même de la théorie du diététicien, avec la mort des êtres qui l'entourent, nous permet d'aller voir au-delà. On commence ici à percevoir la difficulté qu'il y a à définir avec précision ce qu'est et où se trouve l'inquiétante étrangeté.

Ainsi que le soulignent de nombreux critiques, dont Anneleen Masschelein à la suite d'Hélène Cixous et de Sarah Kofman, Freud n'a jamais défini clairement le concept d'inquiétante étrangeté, ce qui implique que le concept lui-même, en étant flou et indéfini, devient étrange. Au terme des recherches menées pour une définition stricte de l'inquiétante étrangeté résulte un constat aporétique : en étant lui-même difficile à saisir, le concept d'inquiétante étrangeté est devenu un concept signifiant l'extrême difficulté, voire l'impossibilité de définir le concept lui-même : « These readings [Todorov, Cixous, Kofman, Weber, Hertz] all share a fundamental paradox: the uncanny as a concept has come to signify the fundamental difficulty or even the impossibility of defining concepts as such¹² ». Et l'auteur ajoute : « Freud does not ignore the fact that concepts are highly metaphorical constructions that only approximate reality or that it is extremely hard to formulate conclusive definitions that rule out the ambiguity and polysemy of language¹³ ». C'est ainsi que se dresse l'analogie entre la figure du jeune homme dans « Dieta de Amor » et le concept d'inquiétante étrangeté lui-même, une analogie qui pose le devenir-fantôme comme conséquence d'une sustentation un peu légère. Le jeune ascétique malgré lui de « Dieta de Amor » peut devenir une figure obsédante par sa dimension proprement

12. Anneleen Masschelein, *op. cit.*, p. 55 : « Ces lectures partagent toutes un paradoxe fondamental : l'inquiétante étrangeté comme concept a fini par signifier la difficulté fondamentale voire même l'impossibilité de définir, comme tels, les concepts » [je traduis].

13. *Ibid.*, p. 56 : « Freud n'ignore pas le fait que les concepts sont des constructions éminemment métaphoriques qui ne peuvent qu'être une approximation de la réalité ni qu'il est très difficile de formuler des conclusions définitives qui élimineraient toute ambiguïté ou polysémie du langage » [je traduis].

inachevée. Pourquoi se soumet-il à cette diète absurde, pourquoi retire-t-il sa main sous le regard malveillant d'un stupide diététicien? C'est justement cette incompréhension qui motive la déambulation. L'errance de la pensée investit la diète d'amour et des liens jusqu'alors ignorés se déploient; et si ce jeûne idiot nous permettait de penser la théorie? L'ambivalence de cette figure, qui peut obséder le lecteur, le séduire par son originalité, lui faire lever les épaules devant autant d'absurdité, est ainsi emblématique de toute figure qui résiste, qui dérange et déstabilise. Doit-on rire, doit-on prendre au sérieux ce jeune homme qui ne mange plus, cet homme devenu cafard?

Le corps du concept?

Après avoir exposé différentes théories sur la nature et la fonction des concepts dans les études culturelles, Anneleen Masschelein revient sur sa propre vision du problème, qui consiste à se pencher plus sur le processus de conceptualisation que sur les concepts eux-mêmes. Pour la critique, un concept est créé lorsqu'un terme commence à fonctionner conceptuellement à l'intérieur d'un discours donné :

In the case of the uncanny, I am first and foremost interested in the conceptualization process itself, in drawing up a genealogy, while I try to postpone the moment of evaluation and renewed appropriation or application. This entails my bracketing the question of « correct usage » or « misuse » of a term and that my starting point (inspired by Foucault and French discourse analysis [Normand]) is functionalist-discursive rather than essentialist. More concretely, I assume that a term « is » a concept from the moment that it starts to function as such within a discourse¹⁴.

14. *Ibid.*, p. 58 : « En ce qui concerne l'inquiétante étrangeté, je m'intéresse avant tout au processus même de conceptualisation, en élaborant une généalogie, tout en essayant de retarder le moment de l'évaluation, ainsi que de l'appropriation ou de l'application renouvelées. Cela implique que je mette entre guillemets la question du "bon usage" ou du "détournement" d'un terme et que mon point de départ (inspiré par Foucault et par l'analyse du discours français [Normand]) est fonctionnaliste-discursif plutôt qu'essentialiste. Plus concrètement, j'assume que le terme "est" un concept à partir du moment où il commence à fonctionner en tant que tel dans un discours. » [je traduis]

Le processus de conceptualisation est ce qui se forme dans une interaction constante entre les individus et des sphères de savoirs différentes. Il est lié, par son utilisation, à une époque et une pensée précises. Ce qui permet qu'un concept soit fonctionnel et qu'il ne devienne pas une simple étiquette est sa liaison à une certaine matérialité. Anneleen Masschelein montre comment le concept fonctionne comme tel lorsqu'on lui reconnaît une temporalité, et donc qu'on l'inscrit dans une argumentation précise¹⁵. Elle rejoint ici la pensée de Deleuze et Guattari tout en s'y opposant. Les philosophes soulignent dans *Qu'est-ce que la philosophie?* la nécessité de penser chaque concept en lien avec un problème philosophique précis :

Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leur solution : nous sommes ici dans un problème concernant la pluralité des sujets, leur relation, leur présentation réciproque¹⁶.

Les auteurs ajoutent : « Tout concept a une histoire¹⁷ ». Le processus de conceptualisation implique un certain ancrage temporel et spatial, et si le concept peut évidemment évoluer, avoir un devenir pour reprendre les mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari, c'est grâce à sa capacité à « survoler tout vécu¹⁸ », à créer des événements philosophiques différents de « l'état des choses¹⁹ ». À la différence de ce que stipule Anneleen Masschelein, et sans pour autant être essentialistes, Deleuze et Guattari ne reconnaissent pas de « coordonnées spatio-temporelles » au concept, « mais seulement des ordonnées intensives²⁰ ». On reconnaît là le désir des philosophes de faire du concept et du surgissement philosophique

15. *Ibid.*, p. 57.

16. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 22.

17. *Ibid.*, p. 23.

18. *Ibid.*, p. 37.

19. *Ibid.*, p. 36.

20. *Ibid.*, p. 26.

un *pur événement*, événement qui ne nécessite pas d'explications ou de genèse pour tout changer dans le plan d'immanence où il prend place, un événement qui ne soit pas discursif (à la différence de la définition d'Anneleen Masschelein). Les auteurs soulignent eux-mêmes l'ambiguïté d'une telle position :

Le concept est à la fois absolu et relatif : relatif à ses propres composantes, aux autres concepts, au plan sur lequel il se délimite, aux problèmes qu'il est censé résoudre, mais absolu par la condensation qu'il opère, par le lieu qu'il occupe sur le plan, par les conditions qu'il assigne au problème²¹.

Les allers-retours de Deleuze et Guattari soulignent les problèmes générés par une pensée du concept, car celui-ci est toujours lié à un certain moment de la pensée, à un état donné des problèmes philosophiques, à une certaine culture pourrait-on dire, tout en acquérant la possibilité d'être universel, d'apporter une réponse absolue et singulière. Le concept ne peut être totalement en survol, on peut certes l'attraper au vol, l'accueillir sans connaître sa généalogie, mais il se fera alors toujours autre, le même mot permettant de répondre de façon absolument différente à de nouvelles questions philosophiques. Tout comme le jeune homme qui, pour pouvoir aimer, doit subvenir à ses besoins matériels et ne peut se satisfaire d'un apport uniquement spirituel, le concept doit aussi avoir un certain ancrage matériel pour pouvoir acquérir une consistance intéressante. Si certains pensent cet ancrage à partir de la culture et de l'histoire — « In a broader perspective, a concept is a historical, dynamic given that reflects the succession of trends and fashions in intellectual life in a particular period²² » —, on pourrait aussi penser cette inscription dans le corps de la littérature, c'est-à-dire dans un texte littéraire qui donne une matérialité au concept, qui fait que les mots et leur chair lui sont essentiels et que sans eux, il n'est que concept vide, météore survolant

21. *Ibid.*

22. Anneleen Masschelein, *op. cit.*, p. 59 : « Dans une perspective plus large, un concept est une donnée historique et dynamique qui reflète la succession des tendances et des modes de la vie intellectuelle d'une période donnée » [je traduis].

la terre, étoile que chacun pense pouvoir attraper et qui s'avère n'être qu'un immense trou noir. La fiction et la parole littéraires ne sont alors plus pensées comme ce qui infecte et contamine la parole philosophique, le concept sec et vigoureux, incorporel, mais comme ce qui fait du concept un infini de la pensée.

Anneleen Masschelein montre comment, en ce qui concerne le concept d'inquiétante étrangeté, le processus de conceptualisation est aporétique²³. Ce concept est lui-même devenu cette chose étrange et mouvante, insaisissable, évoluant entre réalité et fiction. Le concept d'inquiétante étrangeté est l'impensable : « it is in fact unthinkable²⁴ ». C'est-à-dire que les catégories rationnelles et logiques ne peuvent parvenir à encercler l'inquiétante étrangeté de façon à l'encercler dans une représentation et dans une définition exhaustive. L'inquiétante étrangeté est en effet ce qui réprime tout foyer, ce qui rend impossible tout sentiment de confort. Le concept lui-même ne peut trouver un lieu où demeurer, en étant étranger à toute place définie. De plus, ainsi que le rappelle Anneleen Masschelein²⁵ à la suite de la critique freudienne, le terme même de *heimlich* porte la dimension aporétique du concept d'inquiétante étrangeté. En effet, et pour reprendre la longue définition freudienne de l'inquiétante étrangeté, *heimlich* signifie à la fois le domestique, le familier, mais ce terme peut aussi vouloir dire le secret, le clandestin. Il faut dès lors reconnaître l'inquiétante étrangeté du terme *Unheimliche* qui s'oppose au terme de *heimlich* tout en rejoignant une partie de sa définition. Le concept même d'inquiétante étrangeté, par le nom qui est à son origine, est marqué par une ambiguïté fondamentale. Dès lors, l'inquiétante étrangeté est *aconceptuelle*, car il y a dans son origine même une opposition. Cela devient ce qui met en cause la possibilité même d'un processus de conceptualisation. Mais cette *aconceptualité* originelle est justement moteur pour la pensée, résistance qui pousse la pensée théorique à chercher toujours plus loin.

23. *Ibid.*, p. 60.

24. *Ibid.* : « il est en fait impensable » [je traduis].

25. *Ibid.*, p. 61.

Ainsi, l'inquiétante étrangeté, ayant pour origine un adjectif substantivé *heimlich* et se constituant comme un oxymoron, doit être considérée et étudiée non pas comme un concept scientifique, mais comme une forme poétique. Le texte de Freud est un objet d'étude non pas d'un point de vue scientifique mais d'un point de vue littéraire et rhétorique. La littérarité du texte freudien le désigne comme un semblant de texte scientifique. Cependant, c'est cette littérarité même qui permet une saisie partielle de ce que peut être l'inquiétante étrangeté. Si l'on veut comprendre le concept même d'inquiétante étrangeté, et son *aconceptualité*, il faut partir de textes habités par une angoisse fantastique, habités par des figures envahissantes, générant obsession et séduction. C'est par ces textes que l'on peut approcher le concept et que l'on voit se dessiner métaphoriquement une définition. Dans « *Dieta de Amor* », la déliquescence du jeune homme due à l'absence de sustentation matérielle nous permet de comprendre comment le concept d'inquiétante étrangeté peut devenir fantôme, comment tout concept utilisé hors cadre devient spectre. Si le texte de *L'inquiétante étrangeté* est si riche et si utilisé, c'est peut-être justement à cause de sa dimension proprement littéraire, des errances de Freud dans le labyrinthe de la théorie : *L'inquiétante étrangeté*, un texte qui se veut purement scientifique, mais qui déambule sans réussir à trouver les ailes qui fonderaient la psychanalyse comme une science pure et dure. Par contre, ce texte pose une communication de pouvoir, l'objet est absolument flou, indéfini, mais la pensée s'active à la lecture, le théoricien n'en finit plus de creuser le texte et de créer à son tour d'autres concepts permettant de saisir un certain état du monde. L'analogie étrange entre la diète d'amour et le texte de Freud permet justement de penser la formation des concepts, et, en parcourant ceux-ci, la constante menace — mais est-ce réellement une menace? — de leur déliquescence et de la répétition, leur alliance avec la figure qui les inscrit dans le mouvement de la pensée.

Il faut ainsi reconnaître que les concepts ne sont pas des objets de savoir sûrs, définis et inaltérables. Il faut voir en quoi ils sont toujours

en passe de devenir fantômes, et leur donner un corps nouveau, un corps littéraire. Il faut relire « Dieta de Amor », qui dit entre les lignes la menace de la déliquescence. La figure pourrait être la nourriture des universitaires, cette viande un peu difficile à digérer et qui pourtant nous remplit de forces fécondes, cette forme qui vit, qui insiste et qui palpite, celle qui susurre sans cesse à l'oreille : n'es-tu pas encore et toujours dans la répétition du même ici? As-tu assez déambulé? Es-tu allé voir ailleurs, t'es-tu laissé obséder ou séduire par une figure, pour penser un peu au-delà des barreaux dorés de ton bureau? Une figure me séduit, une figure me hante, la figure nous pousse ou nous attire, elle s'enfuit ou elle s'érige devant la pensée théorique; une chose est sûre, elle la nourrit. La pensée peut s'éveiller puis s'alanguir en se prélassant mollement sur le coussin de la parole autoritaire. La figure serait alors un aiguillon, fouettant la pensée et la stimulant. La pensée ne serait donc pas toujours en croissance, elle aurait des moments de détente, d'oubli et d'assoupissement, et ce n'est que grâce à des figures étrangement inquiétantes qu'elle pourrait se remettre en action. L'essentiel serait alors d'ouvrir le labyrinthe de la figure, de laisser libre le passage qui mène à la déambulation.

Valérie Cools
Université Concordia

Le lecteur en théorie. Entre plusieurs modes de pensée

Les théories de la réception, en littérature tout comme en cinéma ou en art, mettent l'accent sur le fait qu'une œuvre est vue, lue, ou consommée par un public. Il s'agit d'un champ d'étude théorique offrant de multiples possibilités d'approche, car le fait de penser le lecteur présente différentes problématiques, dont certaines sont difficilement conciliables. Par exemple, on peut considérer qu'une œuvre est nécessairement créée pour être reçue par un public bien précis, et donc chercher à reconstituer le lecteur à partir des éléments présents dans le texte. Mais on peut également considérer que les intentions avec lesquelles une œuvre a été créée importent peu : seul compte alors le fait qu'elle puisse être consommée par un public donné, dans un contexte donné.

Ces deux choix méthodologiques fondamentaux sous-entendent chacun une focalisation bien spécifique : dans le premier cas, on

cherche la place du lecteur assignée dans l'œuvre, tandis que, dans le second, on définit un certain type de lecteur selon certains critères, et on cherche à déterminer comment ce dernier réagirait face à l'œuvre en question. Dans les deux cas, le public est pris en compte, mais de façons radicalement différentes. De plus, une fois la décision prise de centrer la théorie sur le lecteur, un autre choix méthodologique se présente : veut-on parler d'un public au sens collectif du terme, c'est-à-dire considérer la réception comme une relation entre une œuvre et une masse d'individus? Ou veut-on, au contraire, considérer la réception comme une expérience intime et unique? Dans ce dernier cas, comment théoriser cette expérience, comment l'étudier sans lui ôter sa dimension intime? Faut-il, par exemple, concevoir l'expérience individuelle comme un fragment de l'expérience collective?

Il y a là bien trop de questions pour que nous puissions toutes les aborder ici. Même en nous limitant au seul cas de la littérature, et en mettant de côté les autres formes d'art (ce qui nous permet d'éviter les considérations liées aux différents supports médiatiques), nous nous trouvons face à une multitude de possibilités et de perspectives. La question principale demeure cependant : comment le lecteur peut-il être pensé? Suite à la distinction sommaire que nous avons opérée plus haut, on pourrait s'attendre à trouver une opposition claire entre les théories qui cherchent le lecteur dans le texte et celles qui appliquent un lecteur au texte. Cependant, comme nous le verrons à l'instant, les théories sont rarement aussi unilatérales.

Ainsi, dans un premier temps, nous effectuerons un survol de différentes théories de la réception, afin de donner un aperçu des différentes manières de penser le lecteur. Il nous sera évidemment impossible de faire un survol exhaustif, ou d'examiner chaque théorie en profondeur. Notre objectif sera plutôt de montrer, par le contraste, les enjeux qui sous-tendent les théories de la réception. Dans un deuxième temps, en tenant compte de ce survol, nous explorerons une autre manière de penser le lecteur, soit de le considérer non plus comme un concept ni comme un modèle, mais comme une figure.

Survol des théories de la réception

Comme nous l'avons mentionné, une manière de penser le lecteur consiste à le considérer comme un fragment représentatif du contexte socio-culturel à l'intérieur duquel il évolue. C'est en partie l'approche qu'adopte Hans Robert Jauss, à travers sa mise au point du concept d'horizon d'attente. Rappelons que Jauss définit ce concept comme étant :

le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre [...], résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹.

Ainsi, grosso modo, l'horizon d'attente est constitué des différentes connaissances littéraires pré-existantes du lecteur, qui est donc considéré comme une sorte de base de données réagissant face à l'œuvre. De plus, Jauss effectue une distinction entre l'horizon littéraire, qui est « impliqué par l'œuvre nouvelle », et l'horizon social, à savoir « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception² ». Ainsi, le système de références est établi en partie par les présupposés inclus dans le texte, mais ces présupposés dépendent eux-mêmes du système culturel dans lequel l'œuvre naît et dans lequel le lecteur évolue. Ce dernier est donc considéré en fonction de sa « disposition d'esprit », qui est elle-même clairement assimilée à son environnement « social ». La base de données qu'est le lecteur est ainsi dépendante d'un contexte qu'il serait possible de décomposer et d'analyser.

Dans une perspective similaire, mais toutefois légèrement différente, nous pouvons citer en exemple les travaux de Stuart Hall, bien que ces derniers ne concernent pas uniquement la littérature. Pour Hall, la

1. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1972], p. 54.

2. *Ibid.*, p. 284.

production et la réception d'une œuvre (et du message qu'elle contient) sont des moments reliés mais distincts d'un même processus, lui-même encadré dans un ensemble de structures sociales :

In a « determinate » moment the [broadcasting] structure employs a code and yields a « message » : at another determinate moment the « message », via its decoding, issues into the structure of social practices. We are now fully aware that this re-entry into the practices of audience reception and « use » cannot be understood in simple behavioural terms. The typical processes identified in positivistic research on isolated elements — effects, uses, « gratifications » — are themselves framed by structures of understanding, as well as being produced by social and economic relations, which shape their « realization » at the reception end of the chain and which permit the meanings signified in the discourse to be transposed into practice or consciousness (to acquire social use value or political effectivity)³.

On comprend, grâce à cette citation, que le processus d'encodage et de décodage est pensé comme ancré dans un système qui conditionne toute réaction du lecteur / récepteur, et que l'accent est ici mis sur ce système, et non sur le comportement du lecteur isolé. Hall prévoit certes que différents lecteurs / récepteurs réagissent de différentes manières, mais ces réactions sont pensées comme des prises de position plutôt que des expériences spontanées. Pour Hall, le lecteur interprétera le message selon un code hégémonique, un code négocié, ou un code

3. Stuart Hall, « Encoding/Decoding », *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Hutchinson Center for Contemporary Cultural Studies, 1980 [1973], p. 130 : « A un moment "déterminé", la structure [de diffusion] utilise un code et livre un "message" : à un autre moment déterminé, le "message," par son décodage, est émis dans la structure des pratiques sociales. Nous sommes actuellement pleinement conscients que cette ré-introduction dans les pratiques de la réception et "l'usage" par le public ne peuvent se comprendre simplement en termes behavioristes. Les processus typiques identifiés par la recherche positiviste pour certains éléments isolés — effets, usages, "satisfaction" — sont eux-mêmes entourés de structures de compréhension, et sont aussi produits par des relations sociales et économiques, qui façonnent leur "aboutissement" lors de la phase de réception du processus, et qui permettent aux significations du discours d'être transposées dans la pratique ou la conscience (d'acquérir une valeur d'usage sociale ou d'efficacité politique). » [nous traduisons]

opposant. Ceci revient à dire qu'il se rangera totalement du côté du message dominant véhiculé par l'œuvre (code hégémonique), ou bien qu'il l'acceptera en partie seulement (code négocié), ou bien qu'il s'y opposera (code opposant)⁴. Dans tous ces cas, le lecteur est donc pensé par rapport à un ensemble. Cependant, si la notion de système de références demeure très présente, le modèle de Hall permet des variations individuelles — il est même fondé sur ces dernières, bien qu'il les considère collectivement. On voit donc que, si le lecteur est pensé par rapport à un ensemble, il n'est pas nécessairement vu comme un fragment stable et préétabli de ce dernier, mais comme une variable parmi d'autres.

Stanley Fish, quant à lui, opte également pour une interprétation du lecteur qui laisse une place importante au contexte social, sans pour autant fétichiser ce dernier. Pour Fish, la signification que l'on attribue à un texte varie selon la situation interprétative dans laquelle on se trouve : un même texte sera compris de manière différente selon qu'il est lu dans le cadre d'un cours de poésie ou sur un tableau d'affichage. Fish précise : « Paradoxically the exercise does not prove that the words can mean anything one likes, but that they always and only mean one thing, although that one thing is not always the same⁵ ». Lorsque Fish pense le lecteur, il le pense donc en tant qu'appartenant à une « communauté interprétative » ou « communauté de lecteurs », qui détermine les lignes selon lesquelles un texte sera interprété. Le lecteur peut bien sûr appartenir à plusieurs communautés en même temps, ou passer d'une communauté à l'autre : en ce sens, il est libre et individuel. Cependant, c'est son appartenance à une communauté qui détermine son rapport au texte.

4. *Ibid.*, p. 136-138.

5. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 275 : « Paradoxalement l'exercice ne démontre pas que les mots peuvent signifier tout ce que l'on voudrait, mais qu'ils ne signifient jamais qu'une seule chose à la fois, même si cette chose n'est pas toujours la même. » [nous traduisons]

Les travaux de Wolfgang Iser offrent encore une autre interprétation du lecteur, qui s'éloigne un peu de celles que nous venons de survoler, en ce qu'Iser considère la lecture comme un événement :

Étant donné que le rapport entre le texte et le lecteur se réalise par une information en retour sur les effets produits sur le lecteur au cours du processus d'action, ce processus se développe en tant que processus constant de réalisation. Le processus se déroule grâce aux signifiés que le lecteur produit et transforme. Dès lors le contexte événementiel acquiert le caractère d'une situation ouverte qui est toujours à la fois concrète et susceptible de se transformer. Dès lors que l'acte de lecture déploie le texte en tant que processus de réalisation, il constitue le texte en tant que réalité, car quelle que soit la réalité, elle est tout d'abord en tant que processus événementiel (*indem sie geschieht*)⁶.

Cette perspective nous permet de commencer à considérer l'expérience de lecture en tant que phénoménologie propre au lecteur, plutôt que comme processus conditionné socialement. Le texte littéraire est pensé non pas comme le reflet d'une réalité, mais comme une extension de la réalité du lecteur⁷. Si Iser précise que le texte comporte un « répertoire », à savoir une série de conventions qui sont déterminées par le hors-texte social et littéraire (« la réalité extra-esthétique⁸ », ou extra-textuelle), il accorde également beaucoup d'importance au « thème » et à « l'horizon », qui désignent respectivement le point de vue adopté par un lecteur à un moment précis du processus de lecture, et l'ensemble des thèmes rencontrés auparavant. Ici, l'acte de lecture est pensé comme une interaction intime entre le texte et le lecteur⁹, ce dernier devant remplir les « indéterminations » laissées dans le texte. Le lecteur est donc amené à s'éloigner de son point de vue personnel et de son histoire subjective (dans la mesure du possible, c'est-à-dire

6. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976, p. 126.

7. *Ibid.*, p. 144.

8. *Ibid.*, p. 128.

9. *Ibid.*, p. 217.

de manière limitée), et à se laisser guider et modifier par le texte¹⁰, en même temps que ce texte ne peut exister sans lui. La compréhension du texte est pensée comme le résultat de cette double interaction, où texte et lecteur se rencontrent, chacun comportant une part de flexibilité ou d'indétermination, et une part d'éléments pré-établis qui influencent le processus de lecture.

Ainsi, chez Iser, le lecteur est pensé en partie comme la somme des « blancs » laissés par l'auteur dans le texte, mais il est également pensé comme prenant part à un événement, comme un sujet sensible à l'intérieur duquel s'opère un changement au contact du texte. On constate bien, ici, la différence entre cette conception du lecteur en tant qu'être intime, et les conceptions précédentes qui le considèrent comme partie plus ou moins libre d'un ensemble. Le fait de chercher le lecteur dans le texte, plutôt que dans le monde réel, peut paraître contraignant à première vue, comme s'il réduisait le lecteur à une fonction textuelle; néanmoins, si l'on tient compte du fait qu'Iser considère la lecture comme un événement, une rencontre entre un texte fixe et un lecteur mobile et individuel, on voit bien que la dimension intime de la lecture est prise en compte. Pour Iser, le texte évoque une réalité qui se définit certes en partie par la structure sociale, mais il s'agit également d'une réalité qui est habitée par un individu unique.

Cette notion du texte comme réalité habitable nous rappelle l'herméneutique de Paul Ricœur : « Ce qui est à interpréter, dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres¹¹ ». Pour Ricœur, le processus de réception herméneutique d'un texte est constitué de deux phases : la compréhension, à savoir « la capacité de reprendre en soi-même le travail de structuration du texte », et l'explication, c'est-à-dire « l'opération de second degré greffée sur cette compréhension et consistant dans la mise au jour des codes sous-

10. *Ibid.*, p. 273-274.

11. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 58.

jacents à ce travail de structuration que le lecteur accompagne¹² ». Ici encore, la vérité est à trouver dans le texte lui-même : ce sont les éléments textuels et leur agencement qui nous permettent de recréer le processus de compréhension et d'explication qui se déroule chez le lecteur. Ceci pourrait nous faire croire à un certain déterminisme, un certain mécanisme chez Iser et Ricœur : le lecteur serait-il condamné à se laisser passivement manipuler par le texte, à « remplir les blancs », à suivre le « travail de structuration » ? Il semblerait que, dans le cas de ces deux penseurs, il s'agirait de la meilleure manière de *théoriser* l'acte de lecture. Cela dit, les deux théories semblent considérer la lecture comme une expérience intime, un événement qui, bien qu'analysable et déconstructible, demeure personnel et individuel, et non pas un phénomène de masse, que l'on expliquerait principalement par le contexte social pré-existant.

Iser et Ricœur nous permettent ainsi d'effectuer une transition vers des théories de la réception qui sont de plus en plus axées sur le lecteur, plutôt que sur le contexte, voire même que sur le texte. Prenons par exemple le travail de Vincent Jouve. Dans *L'effet-personnage dans le roman*, il écrit :

[À] la différence de Jauss qui envisage l'intersubjectivité dans une optique culturelle (il s'agit des normes littéraires et morales en vigueur au moment de la première publication de l'œuvre), nous lui donnerons quant à nous un contenu anthropologique (entendu comme l'ensemble des réactions qui, reposant sur des constantes psychologiques de l'humain, sont communes à tous les lecteurs)¹³.

Ainsi, le système socio-culturel est d'emblée mis à l'écart, et l'accent est mis sur la dimension psychologique du lecteur, sans pour autant basculer dans les théories psychanalytiques.

12. *Ibid.*, p. 37.

13. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 14.

Jouve détermine alors trois régimes de lecture, qui coexistent à l'intérieur de tout lecteur, et agissent souvent de concert lors d'une même lecture : le lectant, le lisant et le lu. Le lectant « ne perd [...] jamais de vue que tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction¹⁴ » et se divise en lectant jouant, qui se plait à anticiper la manière dont le texte évoluera, et en lectant interprétant, qui considère le texte d'un point de vue herméneutique et « vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre¹⁵ ». Le lisant, quant à lui, se laisse absorber par la narration et influencer par les codes narratifs et affectifs du texte pour ressentir une identification avec certains personnages, pour lesquels il éprouve différents degrés de sympathie. Enfin, le lu recouvre la part du lecteur qui, à travers la lecture, cherche à satisfaire ses désirs inconscients de savoir (*libido sciendi*), de sentir (*libido sentiendi*) et de dominer (*libido dominandi*). Jouve se consacre ensuite à l'analyse de l'effet que provoquent les personnages littéraires sur ces différents régimes lors de la lecture. Ainsi, le lecteur est ici pensé comme une entité psychologique qui fonctionne sur différents plans. L'expérience de lecture, quant à elle, est pensée à la fois comme générale (car les réactions du lecteur sont engendrées par le texte, qui demeure stable) et comme intime (car vécue comme telle et fondée sur des mécanismes internes). Cela signifie-t-il pour autant que Jouve revient au modèle « behavioriste » que dénonçait Hall plus haut? Il est certes possible de réduire les trois régimes de lecture à des procédés machinaux; cependant, la place qu'accorde Jouve à l'affect et au phénomène d'engouement permet de prendre en compte l'individu, même si cela s'effectue à partir d'un modèle.

L'ordre dans lequel nous avons choisi de présenter ces théories n'est pas tout à fait chronologique, mais il permet de mettre en évidence deux tendances opposées : d'une part, le souci de penser le lecteur comme conditionné par un réseau contextuel, et d'autre part, une conception de l'acte de lecture comme un échange entre un texte et un individu porteur

14. *Ibid.*, p. 83.

15. *Ibid.*, p. 84.

d'émotions et d'affects. Cependant, les théories de la réception évoluent entre ces deux pôles, plutôt que de se concentrer autour de l'un ou de l'autre. Par ailleurs, il est toujours possible, pour celui ou celle désirant faire évoluer les théories de la réception, de jouer avec les paramètres des différentes théories existantes, afin de trouver l'équilibre recherché entre le collectif et l'intime.

Le lecteur comme figure

En matière de théorie littéraire, la figure offre des possibilités très particulières, qui tiennent à sa genèse et à sa nature. La figure littéraire émerge d'un texte ou d'un ensemble de textes. Elle est à l'origine issue d'un personnage (ou de plusieurs), mais elle finit par dépasser son contexte de création et par exister comme point de référence au sein de l'imaginaire collectif, grâce à sa valeur rituelle¹⁶. À la différence des personnages conceptuels, les figures « produisent des affects qui débordent les affections et les perceptions ordinaires¹⁷ », tandis que les personnages conceptuels fonctionnent plutôt comme des figures transposées, qui ont quitté le monde de l'art (celui des percepts et affects¹⁸) pour celui de la philosophie. Et pourtant il est possible de penser par la figure, de l'utiliser comme mode d'analyse; mais ceci nécessite un équilibre entre affect et concept. Il faut remarquer que la figure est souvent analysée comme issue d'un texte, qu'elle est la plupart du temps l'objet de l'analyse, plutôt que son outil méthodologique. C'est devant ce constat que nous nous posons la question : peut-on penser le lecteur lui-même comme figure?

Bertrand Gervais, dans *Figures, Lectures*, offre une conception du lecteur qui s'approche quelque peu de celle de Jouve, en ce qu'elle différencie trois régimes de lecture; toutefois, les enjeux s'en trouvent

16. Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 71.

17. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 64.

18. *Ibid.*, p. 29.

modifiés. Gervais identifie, à l'intérieur de tout lecteur, un museur, un scribe, et un interprète¹⁹. Le museur fonctionne sur le mode du vagabondage, laissant sa pensée errer et capter distraitement les différents fils d'information ou d'interprétation qui s'offrent à lui. Le scribe concrétise les pensées ainsi formées, leur donnant une réalité. Enfin, l'interprète corrige les pensées ainsi obtenues, leur donne une cohérence selon certaines normes culturelles, littéraires ou sociales²⁰. Dans les travaux de Gervais, c'est le museur qui demeure le principal point de focalisation, car c'est lui qui capte les figures et se laisse happer par elles.

Le lien avec les figures est donc ici très présent, mais il nous faut tenter de déterminer à quel point celles-ci existent dans la perspective de ce qui est contemplé, et dans celle de ce par quoi l'on contemple. En effet, ni les régimes de lecture de Jouve, ni les personnages lecteurs de Gervais, ne constituent des figures. La figure est certes un « objet de pensée²¹ », mais elle peut également générer une pensée, livrer un savoir. Elle diffère pourtant, nous l'avons vu, des personnages conceptuels, comme le rappelle Gervais :

Un tel savoir ne doit pas faire oublier que ces figures, pour être bel et bien des figures, requièrent d'être l'objet d'un processus d'appropriation. Un idiot peut bien être mis en scène dans un roman [...], il ne devient figure qu'à partir du moment où un lecteur s'en empare pour le constituer en signe autonome et s'en servir comme base de ses propres projections et lectures, comme point de départ d'un processus symbolique. Une figure qui n'est pas investie, qui n'est pas intégrée à un processus d'appropriation, perd cette dimension symbolique qui la caractérise et redevient un simple personnage, une entrée dans un dictionnaire²².

19. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 32-33.

20. *Ibid.*, p. 47-51.

21. *Ibid.*, p. 21.

22. *Ibid.*, p. 34.

Museur, scribe et interprète sont ainsi considérés non pas comme des figures, mais comme des personnages conceptuels, « des fonctions incarnées dans des formes complexes qui permettent d'en expliciter les qualités²³ ». Si la figure doit être investie par définition, son existence nécessite que le lecteur, ou le chercheur, s'y projette, se laisse fasciner, envoûter par elle. Sachant cela, si nous voulons imaginer une théorie de la lecture qui penserait le lecteur comme figure, cela impliquerait que le théoricien se laisse envoûter par son propre outil méthodologique, ou du moins qu'il accorde une certaine place à l'affect au sein de la théorie. Par ailleurs, plutôt que de diviser le lecteur en trois sous-entités (que ce soit lu / lisant / lectant ou muse / scribe / interprète), il nous faudrait, pour obtenir une véritable figure théorique, penser le lecteur comme une entité unique et complexe, qui ne se réduit pas à la somme des fonctions qu'on lui attribue.

Une théorie de la réception qui penserait le lecteur comme figure de cette manière est-elle possible? Est-elle désirable?

Elle serait certainement possible. En effet, nous avons vu que la figure littéraire est considérée non seulement comme un motif présent dans le texte, mais comme une grille théorique qui peut permettre de penser le texte (par exemple, la figure du labyrinthe, celle du séducteur, ou celle de l'idiot). Ainsi, pourquoi une telle manière de réfléchir ne pourrait-elle pas s'appliquer aux théories de la réception? Si la figure intratextuelle, malgré le rapport particulier qui l'unit au lecteur et au théoricien, est reconnue comme un outil de réflexion efficace, au-delà de son pouvoir de séduction, le fait de penser le lecteur comme figure peut s'avérer être tout aussi fructueux.

Cependant, cela donnerait naissance à une théorie de la lecture qui serait bien différente de celles que nous avons passées en revue dans la première partie de ce texte. Il s'agirait non seulement de considérer l'expérience du lecteur comme intime, mais de considérer la théorie

23. *Ibid.*, p. 45.

elle-même comme intime. Il est vrai que toute théorie faisant appel à une figure est nécessairement et par définition teintée d'affect et de sensibilité esthétique. Alors que les théories de la réception faisant usage de figures ont majoritairement tendance à penser l'effet des figures sur le lecteur, donc à penser la relation affective et émotive du lecteur face au texte, ce que nous proposons consiste à laisser l'affect envahir la théorie elle-même, à travers le théoricien. Le lecteur serait pensé comme entité fascinante, comme trace que la théorie cherche à suivre et à esquisser.

Mais comment créer cette nouvelle figure du lecteur? Ou plutôt, comment la trouver, à partir de quels indices? Il semblerait, au bout du compte, que nous nous retrouvions face aux mêmes choix que comporte toute théorie de la réception : voulons-nous chercher le lecteur dans le contexte ou dans le texte? Ici encore, il n'y a point de solution idéale, la réponse dépendant des visées de chaque théorie. Cela dit, il est intéressant de noter que le fait de penser le lecteur comme figure n'implique pas nécessairement de mettre entièrement de côté le contexte (qu'il soit socio-culturel ou autre), bien que la figure se définisse par un investissement affectif. En effet, si l'on considère que la figure est « dotée d'un ensemble de traits et d'une logique de mise en récit et en images, par lesquels on l'appréhende et qui peuvent être l'objet d'une description formelle, d'un travail d'analyse et d'interprétation²⁴ », on peut donc penser la figure du lecteur en lui attribuant des traits liés au contexte socio-culturel de notre choix : la figure n'existe pas nécessairement dans l'abstrait, bien au contraire. En effet, l'avantage d'une figure théorique est que, tout en la cherchant, nous la définissons et nous la modulons, et c'est par la modulation qu'elle évolue et qu'elle continue de nous échapper. Ainsi, chercher la figure du lecteur dans le hors-texte équivaldrait à tenter de le reconstruire à travers les faits, les éléments, les traces culturelles et anthropologiques qui existent dans le monde. On pourrait de cette façon mettre au point une figure du lecteur

24. *Ibid.*, p. 34.

postmoderne, une figure du lecteur français ou une figure du lecteur sensuel...

Au contraire, nous pouvons chercher la figure du lecteur dans le texte même — dans les « blancs » du texte, dirait Iser —, mettant ainsi l'accent sur la dimension intime du lecteur. Mais c'est l'attitude du théoricien et la visée de la théorie qui diffèrent d'autres perspectives : si le lecteur est pensé comme figure, il doit être pensé comme une entité qui émerge du texte pour le dépasser et, du point de vue du théoricien, l'orienter. Ainsi, on voit que la pensée par figure, du moins à ce niveau très général, constitue plutôt une approche qu'une méthodologie, un état d'esprit plutôt qu'un outil. L'efficacité de cette pensée, nous semble-il, ne pourrait se vérifier que par la pratique, et dépendrait énormément du choix du texte.

Ainsi, si la figure du lecteur ne nous permet pas de contourner les problèmes posés par les théories de la réception (à savoir qu'il nous faut toujours effectuer des choix et restreindre notre point de vue, tout en sachant qu'il demeurera incomplet), elle permet néanmoins de faire évoluer le rôle du lecteur dans une autre direction, et nous fournit une perspective supplémentaire pour réfléchir à la littérature et à son appropriation. La figure, cette entité complexe, à la fois stable et malléable, analysable mais toujours en mouvement, se présente en effet comme un concept qui s'accorde bien avec la place du lecteur dans les théories littéraires : toujours présent, mais difficile à cerner.

Charles Robert Simard

Université de Montréal

Actualité de la « fonction-auteur »,
Entre disparitions et
résurrections successives

Manière d'ouverture :
la hantise du postmodernisme

L' époque dite et inscrite comme étant « *postmoderne* » est de nos jours couramment associée, tant pour l'explicitier que pour la critiquer, à une pensée à la fois historico-conceptuelle et culturelle de l'« après », de l'*a posteriori*, de l'épuisement¹, de la « déception² », bref de la succession malheureuse. La magie du terme — le postmoderne comme dépassement, excès, débordement, transcendance! — a perdu de la force illusionniste et prestidigitatrice

1. John Barth, *The Literature of Exhaustion*, *The Atlantic Monthly*, août 1967, p. 29-34.

2. Je pense ici au sens étymologique du terme : *deceptio*, « tromperie », une définition à laquelle se conforme le terme anglais *deception* : duperie, supercherie, illusion, erreur...

qui avait fait sa renommée, autant théorique que pratique. L'heure est à un cynisme et à une incrédulité forcément ironiques : là où cette postmodernité avait *douté* de toute « présence ontologique » dans le but de la dépasser, du moins de la recombinaison, de la re-présenter, il vaut mieux désormais douter de la postmodernité elle-même et, sans doute, revenir à la stabilité éprouvée de quelques bons vieux schèmes systématiques. Or, n'usons pas trop rapidement de cette désaffection soupçonneuse à l'égard du « postmoderne » et de ses corrélats notionnels : l'euphorie de la combinatoire déréglementée des signifiants, celle du pastiche, du plagiat et autres collages intersémiotiques, des actuelles interdisciplinarités et intermédialités « *sine qua non*³ », enfin de l'*association libre* entre signes et corpus de tout acabit n'a d'autre part pas abandonné sa force de suggestion. Si on veut bien relier ces intertextualité et intersémiotité « englobantes », encore tout à fait visibles dans les arts contemporains par exemple, à la donne proprement reconfiguratrice, recomposante et réitérative du postmodernisme, force est de remarquer que nous ne cessons pas, depuis cette première époque de l'acception du terme, de nager et de créer dans un écosystème de l'« après ». Le postmoderne, ayant tout fait pour se discréditer lui-même, continue à nous narguer de ses nombreux masques autoréflexifs et autoréférentiels, qui nous le font découvrir là où on ne l'attendait pas, là où il n'était pas invité. Chassez le postmoderne, il revient au galop ? ou, pour pasticher une phrase de Jacques Derrida sur le supplément dans *De la grammatologie* : sans doute souhaiterait-on extraire le « postmoderne » de l'origine, mais il faut reconnaître qu'il y a du « postmoderne » à l'intérieur de l'origine⁴.

Impossible, donc, sauf en troquant le terme pour un autre, de se débarrasser définitivement des résonances sémantiques et pragmatiques

3. Comment démarrer un projet à l'heure actuelle, en arts ou en sciences humaines, sans frénétiquement mentionner ces deux termes ?

4. « On veut remonter *du supplément à la source* : on doit reconnaître qu'il y a *du supplément à la source*. » (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 429.)

du postmodernisme⁵, et d'y installer à sa place une pratique historique et culturelle strictement productive et unitaire (du côté du discours et de la praxis), ainsi qu'une compréhension paradigmatologique saine et stable, distincte de sa précédenance et cultivant sa descendance (du côté de la critique et de la théorie). Si la signifiante postmoderne survit bien, à la fois parce que tantôt on y adhère avec ferveur et parce que tantôt on la répudie avec colère (« parlez de moi, en bien ou en mal, mais parlez de moi »...), si elle sert à la construction et à la légitimation d'une grande variété de discours contrastants, c'est peut-être car elle cultive l'aggravation, l'autoflagellation, la discorde *en son sein*. On peut ainsi la voir à différentes étapes du vingtième siècle, particulièrement les dernières, s'acoquiner avec toute une série de déclarations, d'« événements » — ou de « non-événements », c'est selon — à la consonance mortifère, quasi utopiste, voire millénariste, proprement terrifiante pour l'épistémologie historique et pour toute praxis (et tout à fait enivrante pour l'horizon théorique...), parmi lesquelles : *mort de Dieu* (F. Nietzsche), *fin de l'homme* (M. Foucault), *fin de l'Histoire* (F. Fukuyama), *mort du Sujet* (Foucault, entre autres) et, bien sûr, mort de l'auteur⁶... C'est sur cette dernière que je souhaiterais revenir dans ces pages. Parmi les très nombreuses morts historico-conceptuelles ou épistémologiques annoncées par un certain « relativisme » contemporain, et dont, on l'a dit, le glossaire postmoderne s'est emparé, parmi tous ces « personnages conceptuels » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991) inscrits à l'obituaire du vingtième siècle, il n'est pas sûr que cette « mort de l'auteur » ne soit qu'un symptôme quelconque,

5. On l'a vu, je ne m'occupe pas ici de faire des départages quelque peu chirurgicaux entre « postmodernisme », « postmodernité » et « postmoderne », ni même d'argumenter sur les visages typographiques — quoique toujours significatifs — des termes (emploi de la majuscule ou de la minuscule, trait d'union ou soudure), ou encore sur les jeux lexicaux quant à la fonction grammaticale (substantivation de l'adjectif, « compétition » entre le nom commun et son adjectif correspondant, déclinaison des substantifs simples en substantifs complexes par préfixations et suffixations successives...). — À propos de cette note : je crois qu'en rhétorique on parle de « prétérition ».

6. Ordinairement associé à l'article-manifeste de 1968 de Roland Barthes « La mort de l'auteur » (voir plus loin), mais on retrouve l'expression sous différentes plumes, pas toutes francophones.

qu'un sacrifice normal parmi une immense multitude de sacrifices du même ordre. La mortalité elle-même d'un concept à force gravitationnelle si intense, l'*auteur*, à tout le moins en littérature et partout où il est question de *textes*, est à mettre en doute. Entre les deux pôles historico-théoriques d'une croyance naïve et empreinte d'idéologie en une auctorialité souveraine (citons : herméneutique théologique, théorie romantique du texte, « psychologisme » et autres lectures sacrées...) et d'une désaffection complète de la figure auctoriale au profit d'une « théorie de l'écriture » (poststructuralisme, déconstruction) ou de la « lecture » (théories de la réception), tout se passe comme si le discours ne pouvait à aucun moment se passer de l'auteur. D'où une ambiguïté et une polysémie affolante à propos du statut de cet « auteur », et que Foucault dans sa conférence de 1969 devant la Société française de philosophie⁷ interroge sciemment : « Qu'est-ce qu'un auteur? ». Non pas : que reste-t-il du discours lorsque plus aucun auteur n'est là pour le légitimer?, mais bien, d'une façon quasi réactionnaire : qu'est-ce qu'un auteur [survivant à sa disparition annoncée]? Qu'une phénoménologie ou symptomatologie « postmoderne » s'avère ou non, dans l'effort théorique comme dans les pratiques discursives les plus diverses, un constat s'impose dans l'article de Foucault, dans la question qu'il choisit de poser : l'auteur est à la fois un concept, une figure et une personnalité qui structure et possibilise une certaine stabilité du discours. Notre compréhension — notre *lecture* — du fait littéraire est dès lors indétachable d'une discussion et d'un usage, souvent autoréflexif et autoréférentiel d'ailleurs, de la question de son origine et de son autorité créatrices, donc de son « auctorialité ». Je me propose de revenir sur ce « compromis » théorique et épistémologique à l'aboutissement de ce texte.

7. Conférence à laquelle, bien sûr, je n'assistai pas. La conséquence de ceci n'est pas banale : c'est un texte que nous lisons. « Qu'est-ce qu'un auteur? » est un texte, avec ses éventuelles coquilles (il y en a), sa police particulière, son corps, sa pagination, ses annotations et sa forme livresque. Derrida, dans une note préfacière de la *Grammatologie* : « on n'aura jamais affaire qu'à des textes ». (*De la grammatologie*, op. cit., p. 107)

Originalités du texte : l'auteur théocratique

L'intention est ici, avant de passer à l'observation de l'article de Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur? », de rappeler et de commenter l'une ou l'autre des conceptions qui en représentent l'antithèse : d'abord la thèse « romantique » d'un auteur opérant par rapport à l'œuvre une emprise gravitationnelle forte (sorte de *trou noir*, pour persévérer dans le champ lexical des corps célestes!), ensuite la thèse « déconstructive » d'un auteur à emprise gravitationnelle faible ou nulle (sorte de *vide intersidéral*, où la matière est fortement disséminée). Je conserve les analogies cosmiques, qui prêteront sans doute à rire (tant mieux), mais qui m'apparaissent bien convenir aux phénomènes théoriques étudiés. En effet, le trou noir, corps céleste des plus singuliers, n'est observable, à la manière du *génie* chaque fois prêté à l'auteur romantique, que dans ses *effets*, dans ses manifestations projetées sur les structures de son environnement : étoiles et astres avoisinants, lumière, poussières, sont tous aspirés par le mystère gravitationnel central, une fois dépassé un seuil critique de proximité⁸. À l'inverse, le vide *intersidéral* (littéralement : entre les astres), jamais totalement vide mais abritant une matière particulière fortement disséminée et sans force gravitationnelle ou presque, est par définition le terrain des possibilités créatrices, la potentialité pure, le canevas d'étoiles, l'éventuelle pouponnière spatiotemporelle de supernovæ en cours d'agglutination, de rhizomatisation⁹. Là où le trou noir exprime un plein pouvoir,

8. À ce sujet, voir les ouvrages de l'astrophysicien, brillant vulgarisateur, poète et romancier Jean-Pierre Luminet, initiateur de la théorie cosmique dite de l'« Univers chiffonné » : *Les trous noirs* (Paris, Seuil, coll. « Points Sciences », 2002, 395 p.) et son livre sonore éponyme (éditions De Vive Voix, 2001).

9. Cette fois, j'invite le lecteur (pas uniquement curieux de théorie littéraire) à consulter le tout récent *The Void* de Frank Close (New York, Sterling, 2010, 182 p.), ou le collectif *Bubbles, Voids and Bumps in Time: The New Cosmology* (James Cornell [dir.], Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 208 p.) ou, plus généralement, les classiques de vulgarisation astrophysique et cosmologique que sont *The Fabric of the Cosmos: Space, Time, and the Texture of Reality* de Brian Greene (New York, Knopf, coll. « Vintage », 2005, 592 p.), *Le chaos et l'harmonie : La fabrication du Réel* de Trinh Xuan Thua (Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, 603 p.) et *Darkness at Night: A Riddle of the Universe* d'Edward Harrison (Cambridge, Harvard University Press, 1989, 301 p.). Tous nous exposent une certaine vision scientifique et métaphysique du vide.

impénétrable et incontournable, de création (ou de dissolution, devrais-je écrire), le vide intersidéral stagne comme le support immatériel de la *trace*. Cela sied pour les antipodes théoriques qui nous occupent.

Qu'en est-il, pour commencer, de cette conception « romantique » de l'auteur, dont les caractéristiques semblent être, de façon générale, une stabilité d'origine, un droit de propriété naturel et nécessaire sur l'œuvre, un prestige du nom propre, une présomption d'herméneutique inépuisable, un certain déterminisme du processus d'écriture et de l'« inspiration » créatrice¹⁰, etc.? D'abord qu'on ne la désigne comme étant « romantique » que pour faire court. Ses origines principales s'inscrivent de toute évidence dans une lignée herméneutique, dans une tradition d'interprétation et de lecture qui remonte à la scolastique médiévale, au commentaire anagogique¹¹ et à l'exégèse théologique des textes sacrés. Ce qui constitue la perfection présumée du texte qu'on a sous les yeux, c'est ici le caractère divin et transcendant (dans le cas des Écritures), autoritaire et éprouvé par une longue tradition (dans le cas des écrits patristiques ou des traités aristotéliens) de la source. On voit bien qu'entre le génie divin et inaliénable de l'auteur « Dieu » ou, de façon similaire, « saint Paul » ou « Aristote » — les noms propres et les majuscules fonctionnant de la même façon dans un cas ou dans l'autre — et le génie admiré, mystique à sa façon de l'auteur classique, il n'y a qu'un pas que la théorie romantique de l'œuvre, à la fin du dix-huitième siècle, franchira le plus naturellement du monde. Le *désir* de la figure auctoriale, donc sa construction et sa personnalisation dans l'imaginaire, fonctionne de manière admirative, vénérationnelle,

10. À propos de l'*inspiration*, rappelons la « pneumatologie » ou « pneumatique » (racine *pneuma*, « souffle ») de la littérature exégétique chrétienne. Les hagiographies de saints en font partout mention, et l'écriture *inspirée* (par le divin) prend sa source et son énergie dans un *souffle* créateur.

11. L'interprétation anagogique des Écritures recherche le sens spirituel par l'entremise du sens littéral. On y trouve une sorte de pratique cabalistique chrétienne, avec ce que cela implique de secret, d'exclusivité herméneutique (seul l'exégète d'expérience peut y éprouver l'analyse), de combinatoire symbolique et cryptée. Le sens anagogique occupe la quatrième place dans la hiérarchie importée du judaïsme des « quatre sens de l'Écriture », après les sens littéral, allégorique et tropologique (ou moral).

et ne se permet aucune entache, aucun avilissement, aucune perversion consciente. La perfection et le génie appartiennent au volet auctorial, leur manifestation est l'œuvre; les éventuelles failles et fautes herméneutiques, les architectures interprétatives souvent chambranlantes ne pourront s'échafauder que du côté « lectoriel », « réceptif », « consommatoire » (dirions-nous aujourd'hui). Rappelons une étymologie évidente, mais importante : le mot français « auteur », comme cela est tout à fait visible dans ses flexions théoriques « auctorial » et « auctorialité », est issu du latin *auctor* : à la fois l'« instigateur », celui qui accroît (verbe *augere*), qui fonde, et, par le truchement du dérivé *auctoritas*, l'« autorité ». La relation présumée est des plus évidentes dans le latin chrétien, où *auctor* en vient rapidement à désigner Dieu, et fait corps avec sa précédence créatrice (auctoriale) absolue¹². L'autorité auctoriale, locution forcément pléonastique, est donc la *permission* de l'herméneutique théologique de tradition judéo-chrétienne, le point de départ d'un commentaire en quête d'origine, non d'originalité, et ce commentaire glossateur se conçoit comme fondamentalement et essentiellement *dérivé*.

De cette conception sacralisante de l'auteur et de la relation linéaire qu'il tisse avec son texte, la critique et théorie littéraires romantiques « psychologiques » ou « biographistes » — *psychologisantes* et *biographisantes* requalifieront ses détracteurs comme Hans-Georg Gadamer dans l'incontournable *Vérité et Méthode* (1960) — sont les héritières. Considérons le cas du critique Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869). (C'est, avouons-le, une proie facile, consacrée par une *autre* critique, proustienne surtout : le fameux *Contre Sainte-Beuve* [posthume, 1954].) On retrouve dans ses écrits critiques et dans ses *Portraits littéraires* (1836-1839) de grands écrivains de l'époque une

12. Articles « Auteur » et « Autorité », Alain Rey [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 1992-1998. « Parmi les sens du mot *auctoritas*, on relève "pouvoir d'imposer l'obéissance" et "crédit d'un écrivain, d'un texte", et notamment, en latin d'Église, d'un texte révélé. » (*Ibid.*, article « Autorité », p. 265.). Notons au passage qu'en français, « auteur » a pu s'écrire successivement « auctur », « autor » et « auteur » (XII^e siècle), « aucteur » (XIV^e et XV^e siècle), « autheur » (XVI^e siècle)...

apologie enthousiaste des approches biographistes (la vie, l'homme) et psychologistes (l'esprit, l'œuvre). Ce sont là, nous dit-il, les approches les plus naturelles, les plus instructives et les plus distrayantes que puisse prendre le professionnel historiographe : « En fait de critique et d'histoire littéraire, il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes¹³ ». La clé d'une bonne « herméneutique psychologue » (le terme n'est pas de Sainte-Beuve, on l'aura compris, mais de ses détracteurs à venir), la clé de compréhension qui puisse faire lire correctement son objet, dépend de quelques qualités essentielles. D'abord, d'une sorte de méticulosité de l'attention, de perspicacité de l'observation, de sensibilité amoureuse et empathique : ce sont là à la fois la disponibilité d'esprit du poète devant la beauté naturelle qu'il se propose de rendre en vers, la propension du sculpteur ou du portraitiste vers son modèle, et, aussi, la concentration passionnée et gratuite du scientifique affairé devant son microscope. Ensuite, surtout, le bon psychologue, suivant quelque attitude « ortho-historienne », doit se prêter à une sorte de mimétisme avec son objet, ou plutôt à une expérience de dépersonnalisation qui le fera se projeter dans l'autre. Prendre la place, *être* à la place, pour enfin comprendre : « entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû le faire; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut¹⁴ ». Il va sans dire que si cette « métempsychose critique » est nécessaire et légitime, c'est qu'elle se déploie dans l'assurance d'une conséquence heureuse, constatée *a posteriori* : le chef-d'œuvre. Source transcendante, déterminée par son génie, le grand auteur est cette figure isolée qui préexistait à l'œuvre, sans doute en une forme encore

13. Charles Auguste Sainte-Beuve, « Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille de Jules Taschereau », *Le Globe*, 12 août et 12 septembre 1829, repris dans *Portraits littéraires*, t. 1, p. 29 sq., sous le titre « Pierre Corneille »; extrait et référence cités dans *L'auteur, introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie* par Alain Brunn, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus Lettres », 2001, p. 142. Le texte commenté de Sainte-Beuve est adéquatement titré « La biographie du génie ».

14. *Ibid.*

brouillonne et mal définie, mais que l'on découvre ensuite dans toute sa magnificence. Le chef-d'œuvre est là, il avait, au fond, toujours été là, quelque part; à nous maintenant d'en retrouver le fil conducteur et d'en admirer le fonctionnement. C'est le sens de la thèse biographiste, qui travaille à contre-courant. En effet, Sainte-Beuve insiste et écrit :

[L]e point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte, qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre¹⁵.

On le voit, la tâche que se donne l'herméneute biographiste et psychologue de la tradition critique romantique est d'ordre théologique. Il y a d'un côté l'auteur et l'Œuvre à louer et à décoder, de l'autre l'exégète adorateur, compilateur, travaillant à réanimer le sens, à rendre au texte son souffle, sa respiration originelle, son *pneuma* : « [le critique biographe] doit réaliser par son analyse sagace et pénétrante ce que l'artiste figurerait *divinement* sous forme de symbole¹⁶ ». Sainte-Beuve se révèle donc moins historiographe ou technicien exact que mystique passionné et disciple fidèle en matière de critique littéraire. Le texte que nous citons insiste romantiquement pour un délaissement de l'anecdotique littéraire ou de l'historiographie scientifiste, et lui troque une tâche de rencontre quasi messianique entre les grandes œuvres de l'auteur-dieu et les retransmissions respectueuses du critique biographe. Sainte-Beuve écrit, fort lucidement, et d'une manière paradoxalement des plus « auctoriales », « inspirées » :

Je ne sais si toute cette théorie, mi-partie poétique et mi-partie critique, est fort claire; mais je la crois vraie, et tant que les biographes des grands poètes ne l'auront pas présente à l'esprit, ils feront des livres utiles, exacts, estimables sans doute, mais non des œuvres de haute critique et d'art; ils rassembleront des anecdotes, détermineront les dates, exposeront des querelles littéraires : ce sera l'affaire du

15. *Ibid.*, p. 144.

16. *Ibid.*, p. 145 [je souligne].

lecteur d'en faire jaillir le sens et d'y souffler la vie; ils seront des chroniqueurs, non des statuaire; ils tiendront les registres du temple, et ne seront pas les prêtres du dieu¹⁷.

Paradoxalement (encore), le projet beuvien est lui-même des plus littéraires, et nous sommes tentés de soupçonner une sorte de caméléonisme créatif, qui ferait dire en sourdine au biographe : dissimulé sous l'autre, le grand auteur, il m'est permis d'être *moi*. Au minimum : dès lors que l'autre existe, que son génie a produit ses fruits, il m'est permis d'écrire à mon tour.

L'ambition psychologue se dotera plus tard, après Sainte-Beuve, d'un formalisme et d'une rigueur plus exacts, plus disciplinés et méthodiques — l'influence du modèle scientifique et de ses nombreux succès pratiques, épistémologiques, historiques est évidente — avec un théoricien comme Gustave Lanson (1857-1934). Sa méthode : l'histoire littéraire. Le personnage principal de cette histoire demeure encore et toujours l'auteur, figure culturelle et historique centrale par laquelle la littérature d'une nation advient. Au sein de ce qui restera jusqu'à la seconde moitié du vingtième siècle, en France du moins, connu et pratiqué sous le nom de « lansonisme », la présomption scientifique d'un rapport nécessaire entre science, histoire et méthode est évidente. « Distinguer savoir de sentir, je crois bien qu'à cela se réduit la méthode scientifique de l'histoire littéraire¹⁸ » est un des aphorismes lansoniens souvent cités par les articles d'encyclopédies littéraires.

Si les rêves et entreprises de la critique biographiste, psychologue et historiciste, ceux de Sainte-Beuve et de Lanson en particulier, sont aujourd'hui assez largement discrédités, taxés de naïveté ou de scientificité, si le geste proustien du *Contre Sainte-Beuve*¹⁹ et les

17. *Ibid.*

18. Article « Lanson, Gustave », Jacques Demougin[dir.], *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992.

19. Essentiellement, Proust défend que la biographie historique ou même « intellectuelle » de l'auteur ne saurait expliquer son œuvre : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1954, cité dans *L'auteur, op. cit.*, p. 148).

manifestes structuralistes des années soixante (Barthes, le premier, Kristeva ensuite) ont bien démonisé les noms propres et communs de cet héritage, si enfin « on aime à les haïr », pouvons-nous déclarer aujourd’hui avoir échappé à ces conceptions biographistes, à ce système historico-psychologique, à cette emprise gravitationnelle forte de l’auteur? De toute évidence, non. La figure auctoriale est polymorphe, transhistorique, transdiscursive, et nous voilà revenus au XXI^e siècle à une sorte de passion sécurisante pour la thématique « auctoriale » : d’innombrables colloques, publications, livres, séminaires, ateliers, « Introduction[s] à la lecture de *X* » et autres déclinaisons universitaires se trouvent à l’appui de ce retour. Le nom propre auctorial, sa forte « personnalité » et le champ lexical qui le suit de près (impossible, par exemple, de dire « Sartre » sans dire « existentialisme », impossible d’écrire « Marx » sans écrire « marxisme », et ainsi de suite), tout cela fascine encore et se révèle éminemment *utile*. On se sert de la figure auctoriale et de ses qualités presque autant qu’elle se sert de nous; elle habite nos discours de l’intérieur, et c’est un peu en partant du constat de cette structuration souterraine que Foucault démarre sa proposition de 1969 « Qu’est-ce qu’un auteur? ». Mais d’abord, tentons un retour sur le spectre inverse de la « présence » auctoriale : sa disparition et son absence, justement, dans les théories contemporaines de l’écriture, du texte et de la lecture.

Texte(s) et auctorialité(s) disséminée(s)

À partir des années soixante (tel qu’on le sait, tel qu’on nous l’a appris) s’opère dans la société et dans la culture une série tapageuse de révolutions, petites et grandes, de *décentremments* dont il est devenu difficile de mesurer l’ampleur, de coordonner les messages variés. Les sciences humaines, et la réflexion sur le littéraire en particulier, participent activement à ce vent violent de nouveauté et proposent un grand nombre de destitutions. D’une façon générale, ni pouvoir central ni processus unilatéral de signification n’ont droit de cité — du moins en apparence. Structuralisme et poststructuralisme, déconstruction, recherches sémiotiques / sémiologiques, théories de la lecture et de la réception, courants et écoles formalistes, suivant

souvent des postures théoriques et des impératifs programmatiques voire doctrinaires tout à fait contrastants, tous opteront au minimum pour une expulsion nécessaire : *exit* l'auteur-dieu. Place à un nouveau vocabulaire, riche d'autres types de relations : écriture, lecture et lecteur(s), texte et textualités (abondamment préfixés chez les théoriciens poststructuralistes français comme Gérard Genette : trans- / inter- / hyper- / méta- / archi- / para- / péri- / épitextualités sont toutes envisageables), sens, code, discours et discursivité, sujet et subjectivité, langue et langage, horizon d'attente, trace, supplément, différence et « différance²⁰ »... Évidemment, un grand nombre de termes de cette liste ne sont pas nouveaux pour ce qui est de leur identité orthographique et lexicographique, mais ce qu'on commence à vouloir entendre à propos d'eux n'a plus rien à voir, ou très peu, avec leur sémantique précédente — du temps du « règne » de l'auteur-dieu. Il s'agit, pour ces « nouvelles visions » ou « appréhensions » du littéraire, suivant des objectifs inverses ou fort dissemblables qu'il est impossible de résumer ici, de désarticuler la traditionnelle *auctoritas* — jugée théocratique, romantique, historiste, naïve ou simplement fausse —, et tantôt d'y installer un autre protagoniste du champ littéraire (mentionnons : le lecteur et la lecture, la « scène » de l'écriture, l'économie strictement interne du texte, voire même l'histoire, la société, le « monde » extratextuel, la grande Bibliothèque ou Encyclopédie...), tantôt de s'efforcer d'invalidier toute position de pouvoir, tout acteur du système, le moindre immobilisme (vision maximalement intersémiotique du monde; rhizome, agencements et nomadologie; réécritures « à rebours » des textes philosophiques par « déconstruction »...).

Curieusement, le texte, pourtant très succinct²¹, de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », qualifié de « texte-manifeste » lors de sa

20. Une coordination que j'aime à résumer typographiquement de la sorte : « différænce ». Qu'en penserait Derrida?

21. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971. Livres, textes, entretiens*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 1994, 2002, p. 40-45; article d'abord paru en anglais

publication en 1967-68, plus tard de « texte-coup de poing » ou de « pamphlet structuraliste », semble quelque peu annoncer chacune de ces reconfigurations ou réorientations théoriques, sous une forme très condensée, parfois lapidaire, mais toujours expressive. L'écriture de Barthes, ici comme ailleurs, est d'une beauté suave et douce, malgré la dureté proprement dissidente et iconoclaste des propos tenus. L'article-manifeste cache-t-il un paradoxe — « L'Auteur est mort, vive l'Auteur! » — qui en annulerait la charge? Il est en tout cas « économique » d'y plonger, plutôt que de tenter un résumé malhabile de programmes théoriques aussi vastes et complexes que sont la déconstruction, le poststructuralisme ou les théories de la réception. Barthes commence par résumer un constat sur lequel nous sommes déjà passés. Les discours et les productions culturelles de la société apparaissent *signifiants* (ou significatifs) et *utilisables* dès lors qu'on peut les faire précéder d'une figure autoritaire de producteur, de démiurge, de créateur, bref d'auteur. En effet :

L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire [...]²².

sous le titre « The death of the author », *Aspen Magazine*, n° 5-6, automne-hiver 1967, puis en français dans *Manteia*, n° 5, 1968, p. 12-17, repris en édition de poche dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993, p. 63-69.

22. *Ibid.*, p. 41. Il est à noter qu'au début de son article, Barthes écrit « auteur », avec minuscule et italique, puis, à partir du troisième paragraphe, une distinction est faite entre l'« Auteur(-Dieu) », détenteur de la majuscule, et le simple « auteur », « fonction » du discours, protagoniste parmi d'autres : lecteur, code, langage, parole. Ainsi : « Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant [...] [,] c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (*ibid.*).

Si « l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite²³ », il faut à l'inverse reconnaître qu'entre l'auteur et le lecteur, il n'y a pas de « confidence » possible, seulement un rouleau discontinu et infini de sens, de combinaisons de signifiants, de simulacres de parole. La surfocalisation sur la figure de l'auteur, sur son pouvoir d'originalité, n'est du reste pas innocente : c'est, à plusieurs titres, une figure historiquement située et idéologiquement intéressée. Comme Foucault dans une série de textes de la même période, Barthes relativise : « L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu²⁴ ». La première conséquence du dévoilement de cette imposture (l'auteur est une invention historique répondant à des besoins sociaux, à des schèmes idéologiques) est une douloureuse dévaluation de la primauté d'« origine » de l'auteur, de la possibilité même d'une originalité ou « originellité » tangible dans le langage. Comment « désoriginelliser » le phénomène littéraire, comment le purger d'une auctorialité-personnalité qui l'installe sur un axe temporel continu, affichant statutairement point de départ et point d'arrivée? Barthes explique qu'il est nécessaire de troquer le point d'origine (l'auteur) pour le plan, le champ : la « scène » de l'écriture, qui est aussi le terrain phénoménologique du langage. Proche de l'injonction du « ça parle », l'identification d'un « principe écriture » à la source de toute littérature transforme l'écrivain en simple scripteur, en « écrivant » :

[P]our [le scripteur moderne], au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine — ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine²⁵.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 40.

25. *Ibid.*, p. 43.

D'expression nous passons donc à *inscription*, qui est gage d'une certaine « performativité » du langage (où « l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère²⁶ »), et qui nous conduit surtout à une théorie générale de l'*intertextualité* — proposée par Kristeva au même moment, et qui représente une des (re)découvertes théoriques importantes (le dialogisme du critique russe Mikhaïl Bakhtine en avait été le précurseur et inspirateur) de la théorie littéraire des années soixante. Au même moment où Kristeva, dans *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, expose l'impossibilité de toute lecture unitaire des textes :

[L]e mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*²⁷.

Barthes, pour le citer à nouveau, utilise cette nécessaire complexité de la signification pour renvoyer la figure auctoriale et ses prétendus « messages » à une scène textuelle et culturelle du sens :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issu des mille foyers de la culture²⁸.

26. *Ibid.* Voir les fameux « speech acts » théorisés par John L. Austin (*How to Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 167 p.), puis par John Searle (*Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 203 p.).

27. Julia Kristeva, *Σημειωτική. [Σεμειωτική]. Recherches pour une sémanalyse*, extraits, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p. 84-85. C'est la première mention du terme d'« intertextualité ».

28. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 43.

On le reconnaît, « mosaïque de citations », « tissu de citations » — formulations pas si métaphoriques que l'on pourrait le croire de prime abord, puisqu'elles sont sanctionnées par l'étymologie, « texte » provenant de *textus*, « tissu », « trame » — seront les expressions de choix du courant théorique de l'intertextualité, propre au poststructuralisme français surtout. Le sens littéraire, la signifiante textuelle ne sont pas le fait d'une origine personnalisable, l'auteur, mais la manifestation carnavalesque²⁹ d'une praxis socioculturelle. Barthes évoque « l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation³⁰ ».

Or, la conclusion pratique et théorique de l'installation d'une scène générale, intertextuelle et décentrée de l'écriture au sein du phénomène littéraire n'est pas la simple expulsion de la figure de l'auteur hors des cadres de l'interprétation. Un autre protagoniste du *dramatis personæ* fait ici une entrée triomphale : le lecteur. La figure « lectorielle », elle, fortement disséminée et dépersonnalisée (il est en effet primordial de ne pas tomber dans les mêmes pièges essentialistes qui avaient « permis » l'Auteur!), se rassemblera bien vite en « communautés interprétatives » (Stanley Fish, *Is There A Text In This Class?: The Authority of Interpretative Communities*, 1982), en « opérateurs poétiques et intersubjectifs » (H.R. Jauss et W. Iser, l'« École de Constance » et la théorie de la réception). Chez Barthes, le constat est clair. Le lecteur est la concrétisation, dans l'espace de circulation des signes, des textes et des images, de l'intertextualité de l'écriture (« le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture³¹ »). À condition, bien sûr, qu'on n'y reconnaisse pas un succédané coupable de la précedence auctoriale,

29. J'évoque ici le concept bakhtinien. Voir Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1929], 366 p.) et *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1965], 471 p.).

30. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 45.

31. *Ibid.*

devenue accessoirement descendance et dégénérescence. L'« origine » n'a pas à changer de pôle, mais à être purement et simplement désarticulée. C'est le sens de la conclusion de l'article de Barthes :

[L]'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit³².

Est-il bien sûr que l'on contourne par là les risques théoriques évidents de l'essentialisation à rebours? « L'Auteur est mort, vive le Lecteur! »? Cette suspicion est en partie celle de Foucault dans sa conférence, publiée un an plus tard.

La proposition foucaldienne : la « fonction-auteur »

Le texte « Qu'est-ce qu'un auteur? », qu'on le range dans la catégorie des « conférences », des « essais » ou des « articles », se présente trop modestement comme une simple « hypothèse de travail », une « ébauche » de projet, un « plan de travail », un « essai d'analyse », et même un « repérage de chantier³³ ». C'est bien plus que cela et les réserves sempiternelles de Michel Foucault devant ses propres travaux sont trompeuses (ou sont-elles stratégiques?). Tout à fait sensible à l'environnement théorique relativement néologique des milieux intellectuels de 1969, mais également soucieux d'inscrire son allocution dans l'orientation générale de ses travaux sur le pouvoir et sur l'épistémologie discursive, Foucault se montre critique, dès l'annonce de son sujet, de la hâte et de l'insistance, barthiennes, kristeviennes, structuralistes poétiques, à *annuler l'auteur*. Il écrit, lucidement :

32. *Ibid.*

33. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? » (1969), *Dits et écrits I, 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1994], p. 818 et 846.

L'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l'essentiel n'est pas de constater une fois de plus sa disparition; il faut repérer, comme lieu vide — à la fois indifférent et contraignant —, les emplacements où s'exerce sa fonction³⁴.

Déjà, dans cette annonce, on retrouve une caractérisation de la figure auctoriale — la *fonction* — qui n'est ni, bien sûr, la naïveté, l'iconolâtrie du biographisme psychologisant ou historicisant à la Sainte-Beuve ou à la Lanson, ni le sévère démantèlement de la personnalité auctoriale à travers une théorie disséminée et disséminante de l'écriture ou de la lecture. L'« auteur », comme figure non personnalisable, comme fonction transdiscursive, n'est pas mort : il conserve (a toujours exercé) une capacité de possibilisation des énoncés, d'« embrayage » (comme « *shifter* ») historico-textuel. Il est un moteur, plus ou moins bruyant, de la généalogie discursive, telle qu'elle structure, formalise, cartographie, nomme et même fonde le savoir institutionnel d'une société. Comme Barthes, Foucault reconnaît l'opportunité « historique » dont s'empare la position auctoriale, et on ne se surprend pas de lire sous sa plume que « la notion d'auteur représente le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences³⁵ ». Mais une fois cette conjoncture exceptée, il n'est pas sûr que se dévoile la réalité authentiquement mortifère de l'auteur, réalité manifestée par les expressions : « qu'importe qui parle, *ça parle* » (autotélie du langage, affranchissement de l'écriture du « thème de l'expression³⁶ ») et « mort

34. *Ibid.*, p. 817.

35. *Ibid.*, p. 820.

36. *Ibid.* Foucault expose sa compréhension de la thèse « autoréférentielle » ou « autoréflexive » de l'écriture littéraire, si bien qu'il peut être difficile de départager dans son texte son allégeance de son ironie. Est-il au moins partiellement d'accord avec les arguments qu'il résume si justement? À la page 821, il expose la théorie poststructuraliste de l'écriture, en trois étapes faciles : « [L'écriture] n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité; elle s'identifie à sa propre extériorité déployée. Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant; mais aussi que cette régularité de l'écriture est toujours expérimentée du côté de ses limites; elle est toujours en train de transgresser et d'inverser cette régularité qu'elle

de l'auteur ». Foucault critique ces positions, contemporaines de son allocution, les jugeant insuffisantes et s'appuyant sur des concepts en vérité fort fragiles — l'écriture, l'œuvre.

Premier « blocage » du constat de disparition de l'auteur dans les cultures modernes : il n'existe pas de théorie unitaire et conséquente de l'œuvre — ici synonyme du « texte » local, particulier — que la mort de l'auteur ait permis de développer. À partir de quel moment, suivant quelle étape de la reconnaissance institutionnelle, peut-on considérer les écrits de Sade comme un / une « œuvre³⁷ »? Foucault choisit aussi l'exemple, souvent cité (intertextualité critique oblige!), des papiers de Nietzsche. À quel moment doit s'arrêter la publication? La moindre « note de blanchisserie », la moindre adresse sont-elles à insérer dans le canon nietzschéen? De toute évidence, conclut Foucault, « la théorie de l'œuvre n'existe pas³⁸ », si bien qu'« il est insuffisant d'affirmer : passons-nous de l'écrivain, passons-nous de l'auteur, et allons étudier, en elle-même l'œuvre³⁹ » — une détermination qu'embrasseront en théorie littéraire de nombreux groupes « formalistes » (« *close reading* », *New Criticism*) et « sémiotiques » (les travaux du groupe Tel Quel). L'œuvre est donc aussi « problématique que l'individualité de l'auteur⁴⁰ » et ne constitue pas, quelle que soit la

accepte et dont elle joue; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au-dehors. Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans un langage; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître ».

37. Les deux genres possibles en français du mot « œuvre » sont ici significatifs. En optant pour l'un, ne chuchote-t-on pas aussi un peu l'autre? Rappelons que *œuvre* (nom masculin) désigne, peut-être par synecdoque, l'*ensemble* des œuvres (au féminin) d'un artiste, particulièrement dans le cas des artistes graphiques. On aura donc : les *œuvres complètes* (genre féminin, la collection), mais l'*œuvre* ou l'*Œuvre complet* (genre masculin, l'ensemble cohérent et admiré). Voir également l'expression « le grand œuvre » : « la transmutation des métaux en or, la recherche de la pierre philosophale » (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2007 — Version électronique*).

38. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *op. cit.*, p. 822.

39. *Ibid.*, p. 823.

40. *Ibid.*

profondeur de son code intime, de son « intériorité », un socle stable sur lequel construire une théorie du fait littéraire. En second lieu, c'est la notion d'« écriture », comme manifestation venue remplacer l'espace laissé libre par la disparition de l'auteur, dont Foucault invite à douter. En bon épistémologue postmoderne, Foucault craint ce qu'il appelle le « verrouillage transcendantal⁴¹ », jeu sur l'emplacement de l'origine impliquant un renversement de polarisation. Sorte de jeu de cache-cache logique : *ou bien* on a toujours cru qu'A engendrait B, or c'est justement B qui engendre A; *ou bien* on a toujours cru qu'il n'y avait qu'A, alors qu'A n'existe pas et que c'est B qui s'occupe de tout. Lorsqu'il est question de l'attribution d'une origine (d'un processus, d'un discours, d'un phénomène), nous dit Foucault, la modalité religieuse n'est jamais loin de la modalité critique, et toutes deux développent des herméneutiques de même allégeance. « Nécessité d'interpréter » et « nécessité de commenter », sens sacré et sens philologique partagent leurs présupposés idéologiques dans leur approche d'une origine textuelle : « prêter à l'écriture un statut originaire, n'est-ce pas une manière de retraduire en termes transcendants, d'une part, l'affirmation théologique de son caractère sacré, et, d'autre part, l'affirmation critique de son caractère créateur?⁴² ». Lorsqu'on cherche en l'écriture un *a priori* venu remplacer la figure auctoriale, même en lui prêtant une typologie et un vocabulaire de l'*absence*, on ne fait que retomber dans un essentialisme ou transcendantalisme qui vivifie de plus belle l'emprise, quelque part, d'un Auteur-Dieu.

Il faut donc chercher ailleurs, ou plutôt : « repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur⁴³ », ce qui nous conduit naturellement vers l'analyse d'une fonction, la fonction(-)« auteur⁴⁴ », historiquement persistante et culturellement polymorphe. Tentons ici, en nous attachant

41. *Ibid.*, p. 824.

42. *Ibid.*, p. 823.

43. *Ibid.*, p. 824.

44. Encore un épiphénomène typographique curieux, dans le texte de « Qu'est-ce qu'un auteur? » qu'on a sous les yeux : l'emploi variable du trait d'union entre les termes « fonction » et « auteur » de la locution néologique que crée Foucault.

toujours au texte foucauldien, d'en résumer les principales manifestations et déterminations. La fonction-auteur⁴⁵, c'est tout premièrement une *onomastique* particulière : la mécanique variablement déictique, autoréférentielle et combinatoire du *nom propre*. Foucault a en tête la réflexion sur les performatifs de John Searle dans *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1970), mais on pense nécessairement aux travaux de John Stuart Mill sur la connotation / dénotation (*A System of Logic*, 1843), de Gottlob Frege (*Sinn und Bedeutung*, 1896), de Bertrand Russell (« On denoting », 1905) et surtout, rétroactivement, à la théorie référentielle de l'Américain Saul Kripke (*Naming and Necessity*, 1972). Quelque part entre les pôles instables de la « description » et de la « désignation⁴⁶ », de la caractérisation et de l'identification, noms propres et noms propres d'auteurs remplissent de nombreuses sous-fonctions organisatrices et légitimatrices dans les textes. Ils assurent d'abord une fonction « classificatoire » — tel corpus n'est pas tel autre, telle tradition regroupe tels et tels textes — qui permet de se livrer à des comparaisons, à des mises en rapport, à des oppositions : rapports possibles d'« homogénéité », de « filiation », d'« authentification », d'« explication réciproque », d'« utilisation concomitante⁴⁷ ». La sous-fonction classificatoire du nom d'auteur suppose également une sorte de capacité ontologique de distinction et de caractérisation des discours sociaux, de leur « mode d'être ». Tel discours, écrit par un tel, c'est-

Après un usage ponctuel des guillemets en manière d'introduction (« la fonction "auteur" », p. 826), on peut lire dans le texte quatre ou cinq fois « fonction auteur », sans trait d'union, puis une zone trouble où le trait d'union commence à faire son apparition, mais s'absente encore ici et là, enfin l'usage systématique du trait d'union — plus sûr de lui-même, j'imagine — dans les dernières pages et jusqu'à la fin. N'y a-t-il là rien à déduire, de ce tout petit phénomène, oh combien inoffensif, de variation de la norme typographique, à un moment où, dans le discours de Foucault, la pensée s'organise, devient de moins en moins synthétique, de plus en plus néologique, voire polémique, et qu'elle cherche la bonne locution, la bonne coordination pour décrire sa mouvance?

45. Qu'on lise donc, avec égard pour la note précédente, avec ou sans trait d'union : la « fonction(-)auteur ». — Quelle ironie que l'expression « trait d'union », elle, soit dépourvue de ce qu'elle désigne! En va-t-il de même de notre sujet? Qui est l'auteur de « Qu'est-ce qu'un auteur? »? Répondre « Foucault » est à la fois vrai et faux...

46. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *op. cit.*, p. 825.

47. *Ibid.*, p. 826.

à-dire isolé et légitimé par un déictique « nymique » puissant, pourra être reçu comme « littéraire », « philosophique », « scientifique », à l'inverse d'une parole quotidienne, d'un écrit consommable, d'un échange banal et éphémère. Le « nom d'auteur », héritier des analyses logiques et philosophiques effectuées sur le nom propre, est donc le premier visage de cette fonction-auteur; par ses possibilités classificatoires et identificatoires, par sa facilité à mettre les corps signifiants en relation, il représente en quelque sorte la carte de visite de la figure auctoriale au sein d'un écosystème *langagier*.

Dotée d'un nom, à la fois désignée et *désignante*, appelée et appelante, la fonction-auteur remplit d'importantes tâches structurantes pour la circulation des discours et des textes. Foucault en identifie quatre principales, sur lesquelles nous pouvons brièvement revenir, aucune n'ayant perdu en actualité. La fonction-auteur est d'abord un opérateur d'appropriation et d'attribution : à partir de la fin du dix-huitième siècle, à cette période charnière où la propriété intellectuelle s'organise, où les idées modernes d'« œuvre » et de « littérature » se précisent, l'auctorialité se lie étroitement aux notions de *propriété* et d'*imputabilité*. Foucault augmente la pratique littéraire moderne d'une condition transgressive : « Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs⁴⁸ ». La fonction-auteur *approprie*, et punit sévèrement si l'attribution se révèle fautive. Ensuite, la fonction-auteur sélectionne les textes, les corpus susceptibles de « recevoir » un auteur, un sceau d'origine personnalisable, un porte-parole. Tel roman contemporain recevra invariablement la marque auctoriale (c'est un Simenon, un Agatha Christie, le dernier de Umberto Eco, et peut-être aussi : c'est un Maigret, un Poirot⁴⁹...), alors que tel article scientifique ne requerra qu'un nom d'équipe de recherche ou un vague couplage « (*Nom, année*) », une marque de

48. *Ibid.*, p. 827.

49. Comme ailleurs on dira : c'est un Monet, un Rubens, un Rodin... Mais le genre policier auquel appartiennent mes exemples n'est pas immotivé.

« © » en sus. Ces diagnostics historico-esthétiques font autorité et s'expriment différemment, parfois même chiasmatiquement, lorsqu'on compare les époques entre elles. En troisième lieu de la caractérisation foucaldienne de la fonction-auteur, on trouve la construction et l'institutionnalisation d'un « être de raison » appelé auteur. « Philosophe », « poète », « écrivain » sont ses avatars entre lesquels il ne doit pas hésiter, sinon dans le cumul des fonctions⁵⁰. L'auteur est, sous cet éclairage, une figure de stabilité, autour de laquelle gravite et se formalise un discours disciplinaire donné. Si le sens de l'œuvre étudiée peut se révéler labile, obscur, profond pour toute tentative d'interprétation et de compréhension, l'auteur, lui, se porte *garant* de la présence et de la signifiante, donc de la validité d'emploi, du texte. Il est donc « le principe d'une certaine unité d'écriture⁵¹ », un foyer d'expression et un point de stabilité devant les éventuelles difficultés et contradictions de l'œuvre. Enfin, la fonction-auteur abrite, et parfois cultive, une clause de *non-individualité*, de référence multiple. Car le nom d'auteur est aussi « pronom », il se désigne comme « je », « moi », « on », « nous », en alternance, sans que l'on puisse déterminer avec certitude « qui parle ». L'auteur occupe plusieurs « positions-sujets » qui facilitent et relaient le discours polyvectoriel, multidestinataire qu'il porte. Pour expliquer cette polyvalence quasi théâtrale de la fonction-auteur, Foucault donne l'exemple de l'« ego mathématique », qui, en une habile schizophrénie, emploie à tour de rôle un « je » préfacier, un « je » démonstratif et protocolaire (« Je conclus », « Je suppose »), un « je » métamathématique. . On le voit, ces propriétés et sous-propriétés de la fonction auctorale foucaldienne concernent bien plus une analyse des modes d'existence des discours sociaux qu'une théorie strictement (intra)littéraire.

L'acheminement déterminant de la proposition de Foucault concerne la notion de « transdiscursivité ». À propos d'« auteurs transdiscursifs » ou d'« instaurateurs de discursivité » comme Freud et Marx (et, plus

50. On dira donc de Voltaire, Rousseau et de combien d'autres qu'ils étaient écrivains et philosophes, par ordre d'importance ou de consécration historique.

51. *Ibid.*, p. 830.

anciennement, Homère, Aristote, les Pères de l'Église), Foucault écrit : « Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : *la possibilité et la règle de formation d'autres textes*⁵² ». Cette possibilité, cette puissance de génération historico-textuelle, la transdiscursivité ne la partage pas avec les « fondateurs » de genres littéraires (par exemple, Ann Radcliffe et le roman de terreur, Edgar Allan Poe, la nouvelle policière et le personnage du détective hypothéticodéductif...) ou de « scientificité » (Cuvier pour la biologie, Galilée et Newton pour la physique, Saussure pour la linguistique...). Ceux-ci, installés sur un point précis d'une trame temporelle et historique linéaire, sont jugés à la lumière des évolutions, des avancées de leur discipline. À l'inverse, les « instaurateurs de discursivité » comme Freud et Marx (ajoutons Nietzsche?) rendent possibles les différences, les critiques, les contre- et anti-modèles, si bien qu'ils sont sans cesse à provoquer des « anamnèses⁵³ », des « retours à » leur socle créateur et fécondateur — innombrables « retours à Freud », « retours à Marx ».

Il s'ensuit naturellement que ce retour, qui fait partie du discours lui-même, ne cesse de le modifier, que le retour au texte n'est pas un supplément historique qui viendrait s'ajouter à la discursivité elle-même et la redoublerait d'un ornement qui, après tout, n'est pas essentiel; il est un travail effectif et nécessaire de transformation de la discursivité elle-même⁵⁴.

On trouve là, pour clore cette discussion à saveur de « retour à Foucault », la grande originalité, l'actualité aussi du « Qu'est-ce qu'un auteur? » de 1969. Il ne s'agit plus, pour l'épistémologie littéraire, pour les sciences humaines en général, de poser la question de l'auteur en termes personnalisables, attributifs et, à strictement parler, *subjectifs*

52. *Ibid.*, p. 832 [je souligne].

53. Foucault cite la discussion de Michel Serres sur ce qu'il appelle les « anamnèses mathématiques », dans *Hermès I. La communication*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 78-112.

54. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *op. cit.*, p. 836.

(ancrés dans une théorie « croyante » du sujet), mais de réorienter le mystère de l'« origine créative » vers les modalités existentielles des discours, des schèmes d'étude, des fondements disciplinaires, vers la possibilité productive de l'*analyse* elle-même. À travers l'introduction de cette « fonction-auteur », ce n'est plus tant la mort « de » l'Auteur qui est réalisée, mais, à tout le moins, et sans contredit, sa repronominisation et dépersonnification : mort « d'un » auteur... et sa résurrection discursive partout, lorsque besoin il y a. En définitive, dans les mots de Foucault :

Ne plus poser la question : comment la liberté d'un sujet peut-elle s'insérer dans l'épaisseur des choses et lui donner sens, comment peut-elle animer, de l'intérieur, les règles d'un langage et faire jour ainsi aux visées qui lui sont propres? Mais poser plutôt ces questions : comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours? [...] Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours⁵⁵.

À quelle formalisation critique, à quelle hypo- ou hyperfocalisation, à quelle éthique peut-on soumettre la notion contemporaine d'auteur, telle qu'elle est partout utilisée, sous-entendue, à la fois honnie et louée? Il est enthousiasmant de voir que quelque part entre deux attitudes théoriques irréconciliables, entre la trop mortifère « mort de l'auteur » barthienne ou l'exclusion déconstructive de tout sujet hors du texte, et l'idéologème romantique de l'auctorialité maîtresse (personnaliste, psychologisante, historiciste, bourgeoise...), le texte de Michel Foucault propose une auctorialité-*fonction*, qui est aussi auctorialité « fonctionnelle », et qui sans être totalisante, abusivement « globale », possibilise à son tour une *discursivité*, c'est-à-dire d'indénombrables

55. *Ibid.*, p. 838-839.

discours « à venir ». On peut toutefois se désoler du courant actuel des formalismes universitaires, qui, trop souvent réactionnaires et timorés, souhaiteraient revoir dans la grande figure de l'auteur une statuaire stable et morne, non pas possibilisatrice et imaginatrice des discours, mais simple légitimisation institutionnelle...Rengaine estudiantine moderne du « Un auteur. Un thème », quand tu nous tiens...

Les derniers mots appartiennent (fort « auctoriquement »...) à Jorge Luis Borges, qui, son œuvre durant, recombine et réinvente la voix de l'auteur, sa portée, son éloquence et sa profonde vacuité. « Borges et moi » :

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Moi, je marche dans Buenos Aires, je m'attarde peut-être machinalement, pour regarder la voûte d'un vestibule et la grille d'un patio. J'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé sur une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII^e siècle, le goût du café et la prose de Stevenson; l'autre partage ces préférences, mais non sans complaisance et d'une manière qui en fait des attributs d'acteur. Il serait exagéré de prétendre que nos relations sont mauvaises. Je vis et me laisse vivre, pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie. Je confesse volontiers qu'il a réussi quelques pages de valeur, mais ces pages ne peuvent rien pour moi, sans doute parce que ce qui est bon n'appartient à personne, pas même à lui, l'autre, mais au langage et à la tradition. Au demeurant, je suis condamné à disparaître, définitivement, et seul quelque instant de moi aura chance de survivre dans l'autre. Peu à peu, je lui cède tout, bien que je me rende compte de sa manie perverse de tout falsifier et exagérer. Spinoza comprit que toute chose veut persévérer dans son être; la pierre éternellement veut être pierre et le tigre un tigre. Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un). Pourtant je me reconnais moins dans ses livres qu'en beaucoup d'autres ou que dans le raclement laborieux d'une guitare. Il y a des années j'ai essayé de me libérer de lui et j'ai passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et avec l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et

il faudra que j'imagine autre chose. De cette façon, ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre.

Je ne sais pas lequel des deux écrit cette page⁵⁶.

56. Jorge Luis Borges, « Borges et moi », *L'auteur et autres textes. El hacedor*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1982 [1965], p. 103 et 105.

« Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perversar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página. » (« Borges y yo », *op. cit.*, p. 102 et 104)

Véronique Labeille

Université du Québec à Trois-Rivières /
Université Lumière Lyon 2

Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme

La figure du miroir pour comprendre la mise en abyme est aujourd'hui si répandue que le concept tend à s'y réduire. Toutefois, l'interrogation sur le terme même de « mise en abyme » et son rapport au miroir, ainsi que la question de son utilisation dans l'analyse universitaire sont régulièrement soulevées depuis que Dällenbach les a théorisées dans son ouvrage *Le récit spéculaire*¹, faisant ainsi suite aux recherches de Gide. C'est parce que le chercheur insiste sur « le caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir » (RS, p. 51) que nous ferons appel aux travaux

1. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention RS.

de Matthew Escobar² et de Jean-Marc Limoges³ pour penser la mise en abyme. Nous souhaitons confronter la figure du miroir à notre objet de recherche⁴. Étudier la scène de théâtre dans le récit engage à penser à la fois l'insertion d'un médium dans un autre et la réflexion possible entre l'œuvre présentée sur la scène de théâtre et le récit enchâssant. Ces deux pistes d'analyse répondent donc à la définition que Dällenbach donne à la mise en abyme : « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (*RS*, p. 18). De là, il s'avère que le chemin engagé par Dällenbach est à poursuivre, et qu'en dépliant la figure du miroir sur laquelle le chercheur fonde sa définition, il sera permis d'explorer la plasticité du concept. Le cas particulier du récit d'une scène de théâtre met en évidence certaines données qui ne sont pas prises en compte par Dällenbach, mais qui supposent pourtant l'insertion d'un médium dans un autre, comme le ferait une mise en abyme. Ne pas se focaliser sur le rapport analogique des récits enchâssés permet de déplacer le regard et d'ouvrir le champ des possibles qui s'offre à l'analyse. L'important pour nous n'est pas tant de proposer une nouvelle définition de la mise en abyme que de comprendre son corollaire figural pour confronter ses potentialités à notre objet de recherche. Si nous voulons comprendre la fortune et les défauts de la figure du miroir, nous devons au préalable passer par une approche théorique du concept de la mise en abyme et déplier ses deux faces, l'analogie et l'insertion. De là, nous pourrions revenir au miroir et confronter l'image à la théorie en questionnant ses limites.

2. Matthew Escobar, « L'Abyme différencié : vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidiennne », Robert Kopp et Peter Schynder [dir.], *André Gide et la tentation de la modernité. Colloque international de Mulhouse*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2002, p. 383-395.

3. Jean-Marc Limoges, « Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma », thèse de doctorat, Département des littératures, Université Laval, 2008, 290 f.

4. Véronique Labeille, « La scène de théâtre dans les romans. Approche sociocritique et esthétique », thèse en cours sous la direction de Michel Lacroix et Bernadette Bost, Département de lettres et communication sociale, Université du Québec à Trois-Rivières / Département des arts du spectacle, Université Lumière Lyon 2.

La théorie de l'abyme

Dans *Le livre et ses miroirs*, essai publié avant *Le récit spéculaire*, Dällenbach pose les jalons de sa typologie en « un langage non-métaphorique⁵ ». Il s'avère donc nécessaire, pour donner une définition, d'expliquer les concepts sans passer par la figure. Le langage universitaire ne saurait se satisfaire d'une seule définition par l'image.

Voyons dans un premier temps comment Dällenbach théorise la mise en abyme pour ensuite comprendre les limites de l'association du concept avec l'image du miroir. Il faut tenir compte du fait qu'il a, le premier, dégrossi cette théorie en optant pour une méthode paradoxale : définir le plus précisément possible des cas particuliers tant picturaux que textuels. Les trois « mises en abyme élémentaires », qui sont les mises en abyme de l'« énoncé » (RS, p. 123), de l'« énonciation » (RS, p. 100) et du « code » (RS, p. 138), se comprennent selon l'aspect de l'œuvre emboîtante qui est représenté dans l'œuvre emboîtée. Cependant, il s'avère que le rapport d'analogie et d'insertion imposé par la mise en abyme dépasse la seule relation au miroir et recoupe donc les procédés d'enchâssement. Il 'offre alors un champ des possibles de l'image littéraire, permettant de broder à loisir sur la métaphore du miroir, sans oublier le miroir de fête foraine et ses autres déformations. En détournant un peu la notion de miroir, ou du moins ses propriétés de réflexion, la figure devient pertinente. Par exemple Gide, dans son *Journal*, mentionne les peintures de Memling et de Quentin Metsys,

5. Ces jalons sont au nombre de trois et permettent de définir la mise en abyme au sein d'une œuvre : 1. « ne représenter aucun caractère commun (hors de leur imbrication), auquel cas [les métaphores spéculaires] ne relèvent pas du procédé de mise en abyme; 2. avoir tout en commun (compte tenu de leur imbrication, c'est-à-dire de leurs dimensions différentes) et relever de la mise en abyme dite mimétique; 3. entretenir une relation de conjonction et de disjonction (c'est-à-dire manifester des ressemblances et des différences) qui permet de les saisir ensemble tout en les distinguant. Il s'agira alors de la mise en abyme transformatrice qui pourra être comprise en analogie avec certaines structures linguistiques ». Ce troisième élément de définition a sur la présente recherche des conséquences non négligeables. (Lucien Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des lettres modernes, VIII, n° 135, 1972, p. 68. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention LM.)

dans lesquelles « un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte⁶ ». *Le portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck, plus connu, fonctionne sur ce même schéma : le miroir convexe permet de défigurer l'objet reflété. Ainsi, la mise en abyme ne répète pas seulement une image, mais tend aussi à l'infléchir. Mais il faut rappeler que pour Gide, l'usage du miroir convexe est à modérer puisque celui-ci défigure toujours l'objet reflété : la mise en abyme infléchit l'élément qu'elle renvoie. Cette différence entre l'objet et son image réfléchi — que Gide déplore en affirmant qu'« aucun de ces exemples n'est absolument juste⁷ » — est fondamentale pour notre étude. Ici, la mise en cause par Escobar du principe de « mêmeté » prend tout son sens. « Les trois types principaux de mise en abyme que [Dällenbach] découvre (simple, à l'infini, aporistique) sont toutes [*sic*] des phénomènes de répétition du même⁸ ». Comme l'altérité est le gage de la qualité de la mise en abyme (il est impossible d'insérer le même dans le même), Escobar revient sur la définition de Dällenbach pour en exploiter ses failles structuralistes. En revenant sur l'image de l'héraldique, et non du miroir, on découvre « un jeu entre ce qui semble au premier abord une copie, une image répétée mais dont les différences constituent en fait sa raison d'être⁹ ». Ainsi, si « l'écusson en abyme est significativement un écusson différent placé au centre d'un écu plus large et portant d'autres charges¹⁰ », on peut convenir de l'importance de réfléchir sur la question de la réflexivité. Ces distinctions nous permettent à notre tour d'éviter de réduire la mise en abyme à un simple processus de réflexion dans un miroir et de sonder, à l'aide d'outils narratologiques ou sociocritiques, les pouvoirs de l'insertion d'un médium dans un autre.

6. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, p. 41.

7. *Ibid.*

8. Matthew Escobar, *op. cit.*, p. 387.

9. *Ibid.*, p. 391.

10. *Ibid.*, p. 389.

Question de réflexivité

C'est une récente étude menée par Jean-Marc Limoges dans le cadre de sa thèse de doctorat en cinéma qui permet de souligner les « autres charges » auxquelles Escobar fait référence. Dällenbach posait comme définition, dans le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, à l'entrée « Mise en abyme », que « le terme de "mise en abyme" est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte¹¹ ». À l'instar de Christian Metz, supposant qu'une configuration pouvait être « réflexive sans être spéculaire¹² », Limoges distingue la spécularité de la réflexivité. Selon lui, les « procédés spéculaires (toujours réflexifs au sens particulier) [ne sont] qu'une modalité réflexive (au sens large) parmi d'autres, mais [...] [peuvent] aussi quelquefois ne pas être réflexifs (au sens étroit)¹³ ». Sous ces termes, il faut entendre par « sens particulier », les moments où la mise en abyme est « réfléchissante », voir même « autoréfléchissante », « quand elle propos[e], par exemple, une réflexion sur le cinéma en général ou sur le film lui-même en particulier¹⁴ ». Dans le cas qui nous intéresse, il faut entendre par là l'univers institutionnel du livre ou du théâtre ou encore, plus particulièrement, les questions de la littérature ou de l'art dramatique posées par le truchement du récit. Le « sens étroit » fait référence aux mises en abyme qui « affiche[nt] ou rend[ent] sensible le dispositif » (c'est le cas de l'autoréflexivité¹⁵) et le « sens large » désigne les retours effectués sur le médium mis en cause. Ainsi, un roman introduisant dans sa diégèse un autre roman et dont le sujet est identique à la masse enchâssante est considéré comme une réflexion au sens large. Enfin, il ne faut pas oublier le type de mise en abyme qualifié par Dällenbach d'« aporistique », soit le roman dans

11. Lucien Dällenbach, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

12. Christian Metz, *Dénonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 133.

13. Jean-Marc Limoges, *op. cit.*, f. 290.

14. *Ibid.*, f. 147.

15. *Ibid.*, f. 144.

le roman qui est le roman lui-même, qui repose sur un phénomène de réflexivité totale, puisqu'il « chevauch[e] toutes ces définitions à la fois, [qui en fait] la mise en abyme "par excellence"¹⁶ ». Ainsi, il est fondamental de distinguer les mises en abyme des procédés réflexifs pour montrer que, selon les cas, l'un et l'autre peuvent être ou ne pas être synonymes. Le pluriel des « mises » représente ici notre conception du concept qui, à l'image du démon d'Antoine Compagnon, implique une pluralité des théories¹⁷.

Perspective sociocritique : la mise en abyme du code

Nous venons de voir avec Limoge les subtilités des processus de réflexivité et nous proposons, pour notre étude du théâtre dans le roman, d'entreprendre une analyse sociocritique. Si nous choisissons la théorie de l'abyme pour étudier la scène de théâtre dans les romans, et non la structure de l'emboîtement et la notion de réflexivité, c'est que ces dernières limiteraient notre analyse du concept, pourtant fort prometteur, de mise en abyme du code — d'ailleurs survolé par Dällenbach dans *Le récit spéculaire* (RS, p. 128). Selon Dominique Blüher, « l'analyse de Dällenbach concernant les réflexions de renonciation et du code paraît décevante¹⁸ ». Ce « paraît » est à creuser et à définir grâce à l'appui des textes, d'autant que Dällenbach annonce que

la forme romanesque [...] ne peut sauf exception [*Un amour de Swann*] contenir un roman que sous les espèces d'un résumé ou d'extraits. C'est dire qu'à moins d'accepter cette contrainte ou de s'en jouer en se référant soit à lui-même [seconde partie de *Quichotte*], soit à un double virtuel qui ne sera jamais donné à lire aux lecteurs [*Faux-Monayeurs*],

16. *Ibid.*, f. 147.

17. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 338 p.

18. Dominique Blüher, « IJ : cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme », thèse de doctorat, Département de cinéma, Paris-III, 1996, f. 61, cité par Jean-Marc Limoges, *op. cit.*, f. 206.

le roman est nécessairement conduit à se mettre en abyme dans une œuvre non-romanesque et à se donner par là une structure bi-générique [au risque d'une] intrusion presque fatale de l'autre dans le même. (RS, p. 96)

Dällenbach mentionne explicitement Zola pour justifier l'insertion du théâtre dans le texte : « tout se passe comme s'il était nécessaire que des œuvres théâtrales fussent intégrées au roman » (RS, p. 97). Non seulement notre objet d'étude relève de la mise en abyme, mais il semblerait surtout que ce soit le cas de figure idoine pour comprendre le concept. Explorer la figure du miroir par la scène de théâtre (la réflexion du récit, des personnages, de l'auteur, voire du lecteur) devient donc tout à fait légitime. Cependant, nous le soulignons déjà, l'image est réductrice et ne rend pas compte du spectre d'analyse que promet la mise en abyme. Car plus qu'un miroir, c'est un kaléidoscope, une fractale qui donne à voir sous des angles différents, par la reduplication, non seulement l'économie du roman, mais aussi l'actualité contemporaine, qu'elle soit sociale ou artistique. La typologie exposée dans le canonique *Récit spéculaire* est un point de départ fameux pour penser le concept et permet de saisir ses possibilités. Selon notre position, la mise en abyme repose sur les « tendances cumulatives¹⁹ » proposées par Dällenbach et que le miroir ne saurait rendre totalement.

19. Dällenbach indique cette « tendance cumulative des mises en abyme élémentaires » (RS, p. 139) que Klaur Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers exemplifient par la citation suivante de *L'assommoir* de Zola : « Nana complétait à l'atelier une jolie éducation! [...] On était là les unes sur les autres, on se pourrissait ensemble; juste l'histoire des paniers de pommes quand il y a des pommes gâtées. » (Emile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Le livre de poche, 1983, p. 404; voir aussi p. 474). C'est ici une mise en abyme horizontale de l'énoncé puisque le cas de Nana n'est pas individuel (les autres filles subissent le même destin), et c'est aussi une mise en abyme de la poétique, puisque la métaphore du panier de pommes aux fruits gâtés fait écho à la théorie naturaliste et à son déterminisme. Nous reprenons l'exemple de Nana cité par Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html> (7 juin 2010).

Plasticité du concept

Maintenant que nous avons distingué la mise en abyme du miroir, nous pouvons poursuivre notre démarche concernant l'usage de la figure du miroir dans le langage universitaire en questionnant ses limites et sa justesse. La fonction du miroir est, chez Butor, ce qui « consiste à donner un point de vue sur l'invisible grâce auquel il devient possible d'avoir prise sur lui » (*RS*, p. 156). Ce n'est donc qu'une image qui est censée aider à la compréhension, à l'appréhension du concept; la porte est ouverte pour penser la mise en abyme autrement.

Les jeux de miroir, avec le type particulier de réflexivité (mimétique) qu'ils introduisent, sont au cœur de la définition de Dällenbach, de son approche, mais, dans notre perspective sont un cas parmi d'autres de mise en abyme. Car il y a des mises en abyme où les réflexivités « au sens large » et « autoréfléchissante » sont à l'œuvre, comme c'est le cas dans la scène de théâtre. Doit-on encore nommer ces cas « mise en abyme », ou ne serait-il pas plus juste de parler simplement de réflexivité? Nous postulons qu'il faut garder, pour la scène de théâtre, le terme de mise en abyme, quitte à lui donner un sens plus large que celui de Dällenbach, pour rendre compte du phénomène de l'œuvre au second degré (représentation de la représentation), de la mise en abyme de la réception, ainsi que de la contamination sémantique (théâtralité) qu'elle permet. Ou, pour le dire autrement, il existe encore des jeux de miroir, mais avec une réflexivité (au sens optique) déformante. Pour Dällenbach, la réflexivité est strictement interne au texte, or, nous adoptons à la suite de Belleau un autre postulat de lecture, qui soutient que « toute représentation d'un écrivain fictif nourrit des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle²⁰ ». De même, toute représentation de la représentation théâtrale, dans le roman, nourrit des rapports avec le statut de la littérature, du langage et du théâtre dans la société. Notre perspective se différencie donc de celle, immanente, de Dällenbach, puisqu'elle est contextuelle dans notre cas.

20. André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 [1980], p. 127.

Limites et substitution de la figure : du miroir au miroir brisé

La figure du miroir comme métaphore de la mise en abyme permet au chercheur d'exemplifier son raisonnement par le truchement de l'*ekphrasis* mais, comme nous venons de le voir, le concept ne peut se réduire à l'image. Si Dällenbach utilise la métaphore du miroir, c'est que cet objet « réalise une réciprocité des regards qui fait osciller l'intérieur et l'extérieur, marie reflets reflétants et reflets réfléchis et pousse l'image à sortir de son cadre en même temps qu'il convie les visiteurs à entrer dans le tableau » (*LM*, p. 64). Selon Dällenbach,

l'analogie avec le miroir des peintres était bienvenue [pour confronter « l'œuvre dans l'œuvre » avec la problématique de la mise en abyme] car elle permettait, à l'intérieur de « l'œuvre dans l'œuvre », de distinguer deux types de réflexion. (*LM*, p. 67)

Cependant, l'usage du miroir devient réducteur dès lors que les commentateurs tendent, si ce n'est à identifier purement et simplement la mise en abyme avec le miroir, à définir la mise en abyme selon les propriétés du miroir.

Butor parle de « réfractions »; C.E. Magny de « procédé de repli » ou de « réflexion » (au sens optique du mot), M. Raimond évoque des « jeux de miroirs parfois byzantins », J. Ricardou, qui retrouve les peintres que citait André Gide, définit la microhistoire produite par la mise en abyme comme un « miroir » et les auteurs de Rhétorique générale, par deux fois, utilisent le verbe « réfléchir » et le mot « reflet ». (*LM*, p. 62)

C'est donc imposer à la mise en abyme les limites propres au miroir (ses propriétés de réflexion) et réduire d'autant les enjeux de la théorie. Donc, dès l'exposition de la théorie par Dällenbach, il s'avère que la notion de miroir ne suffit pas à rendre compte de l'étendue de la mise en abyme. Ce lexique du reflet est révélateur et tend à imposer à la mise en abyme les limites inhérentes au miroir et, de là, risque de réduire ses possibilités. Nous préférons penser les relations de similitude et

d'enclave entre l'élément enchâssant et l'élément enchâssé comme les deux points fondamentaux de la mise en abyme théorisée par Dällenbach, et l'analogie avec le miroir comme un des concepts contenus dans la mise en abyme, celui fondé sur la réflexion, sur les similitudes du récit enchâssant avec le récit enchâssé, sans pour autant se réduire à cela.

Les fondements et la légitimité de notre raisonnement posés, nous pouvons maintenant manipuler la figure du miroir dans la mise en abyme. Si l'image du miroir est une partie constitutive de la définition de la mise en abyme, il ne faut pas oublier que la figure fait signe et donc ne se limite pas à une donnée formelle. Il faut ainsi prendre en compte l'efficacité narrative propre à « l'être sémantique » que connote la notion de miroir. Ainsi, dans quelle mesure peut-on utiliser une figure, la confronter à son objet, la détourner (ou la détourner) pour qu'elle permette de comprendre un cas d'étude? En somme, jusqu'où le miroir reste-t-il une métaphore convenable et en quoi ne répond-il pas à une définition canonique de la mise en abyme? Voyons, à l'aide des passages de sortie au théâtre dans les romans, quelles sont les limites de la définition d'un concept par une image.

La substitution de l'image du miroir au concept de la mise en abyme néglige les effets de lecture (et d'analyse) engendrés par l'érudition ou la personnalité du lecteur. Si la mise en abyme est un miroir, elle ne peut refléter que ce qu'il y a dans le texte. Dans un sens, le miroir bride l'imagination en délimitant clairement la mise en abyme. Cette approche textocentriste suppose ainsi l'étude de la mise en abyme comme réflexion. C'est alors faire l'impasse sur les mises en abyme structurelles, poétiques ou du code soulignées plus haut. C'est en posant la question des limites (non seulement les limites de la figure, mais aussi du concept, de la théorie, de la méthode d'analyse) que le chercheur peut découvrir les virtualités du texte, ses résonances, son champ des possibles. Nous gageons que l'étude de la marge permet de dessiller le regard, de sortir de ce que l'on sait déjà pour ne pas toujours trouver ce que l'on cherche et se laisser surprendre, au final, par de nouvelles pistes. Pour répondre concrètement à cette ligne de conduite, il convient de définir le terme « figure » que nous avons adopté. La figure est tout d'abord

un signe, un élément signifiant qui offre un éclairage, une manière de comprendre un concept, de le faire entendre. Ici, la figure est celle de rhétorique, effet linguistique aux bornes du sublime, qui découvre au lecteur un domaine complexe, mais pas abscons pour autant. En suivant la typologie que Bertrand Gervais définit dans son essai sur les figures, le miroir de la mise en abyme serait une « figure-savoirs », c'est à dire « la figure aperçue du point de vue des connaissances requises pour l'expliquer et l'interpréter », un « objet d'un ressaisissement²¹ ». De là, nous pouvons penser les rendements narratifs du miroir dans le récit. En somme, à quelles nécessités textuelles répond l'usage du miroir pour conceptualiser une théorie? Il est évident que le « miroir » revêt une fonction herméneutique forte qui lui permet d'éclairer le sujet d'étude. C'est la raison pour laquelle Dällenbach en fait le pivot de son analyse. Le « miroir » agit comme une fonction esthétique qui établit les proportions du concept : son rôle est de refléter une image déjà existante. De plus, penser en termes de réflexion s'avère dangereux dès lors que le concept se borne à la « mêmeté ». Le miroir suppose aussi ce qu'on ne voit pas : l'absence. Et pourtant, ce sont aussi les absences, ou notamment les dissemblances, qui questionnent le texte et nourrissent la lecture en abyme qu'on peut donner du récit. À trop réduire au même ou au visible, on en oublie la différence, ce qui fait l'essence du texte, sa particularité. Regarder du côté des limites permet de prendre en compte un horizon des absences de la figure et de dessiner, en creux, les soubassements de la mise en abyme.

L'étude du miroir révèle des dimensions nouvelles au concept, et agit comme une sorte de levain de la pensée. En jouant sur les figures, des pistes de réflexion peuvent jaillir. Le miroir de la mise en abyme se présente sous les aspects étranges du miroir déformant ou de l'anamorphose. Dans les anamorphoses, la découverte du sujet caché suppose de trouver l'angle de vision adéquat. C'est la distance qui compte, l'orientation du regard sur le sujet analysé. De plus, on

21. Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 32.

a oublié la métaphore héraldique amenée par Gide, qui est pourtant claire. Ron cite la comparaison gidienne de la mise en abyme avec un blason — « ce procédé du blason qui consiste [...] à en mettre un second "en abyme" » — et pense que cette métaphore est satisfaisante parce qu'elle suppose une répétition à plus petite échelle et non une réflexion²². Revenir au blason après ces périlleux détours dans les reflets spéculaires ne doit pas s'assimiler à un changement de cap mais bien à un prolongement de la pensée. En effet, la mise en abyme comporte des traces d'enchâssement. Le blason permet de saisir cette notion sous un autre angle et est apparenté à une des faces du prisme théorique. Passer par l'héraldique, c'est placer au centre de l'écu non plus l'image enchâssante, mais un des univers de référence qu'elle suppose. Dans ce cadre, l'image offre au concept une certaine plasticité, nécessaire pour éclaircir cette pensée par l'objet. Mais si l'image peut se réduire au concept, le concept ne peut se réduire à l'image. L'image contient en elle-même bien plus de limites. Limites qui lui sont propres et renvoient à sa matérialité physique.

Pour que le miroir ne réduise pas le spectre d'analyse de la mise en abyme, il faut le briser et substituer au miroir l'image du prisme. Plus que le simple miroir, il donne à voir sous des angles différents, par la reduplication, la séparation, la bifurcation des couleurs et des éléments, non seulement de l'économie du roman mais aussi de l'actualité contemporaine, qu'elle soit sociale ou artistique. Et c'est particulièrement en cela que notre perspective d'analyse de la scène de théâtre dans le roman diffère de l'étude du jeu spéculaire par Dällenbach, qui ne prend pas en compte les dimensions sociocritiques propres à ce sujet, lesquelles agissent pourtant comme une « réflexion » (au sens optique et intellectuel). L'analogie entre la pièce jouée et le récit est doublée de cette difficulté que pose le théâtre en tant que médium et que le miroir est au final fêlé.

22. Moshe Ron, « The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of Mise en Abyme », *Poetics Today*, 8/2, 1987, p. 419 : « This involves repetition on a smaller scale but not reflection. »

Le *theatrum mundi* comme reflet invisible

Une des réflexions qui apparaissent est la dimension sociale mentionnée précédemment. De là, notre perspective d'analyse de la soirée au théâtre diffère de l'étude du jeu spéculaire de Dällenbach, puisque ce dernier ne prend pas assez en compte les dimensions sociocritiques propres au théâtre dans le roman. Dans ce cas, comme nous l'avons mentionné plus haut, le miroir du médium est fêlé (la représentation sur scène n'est pas strictement identique à l'économie diégétique). Pour expliquer et comprendre ces fêlures, nous pouvons prendre en considération l'institution dans laquelle s'ancre le romancier, ce qui nous permet de cerner le théâtre dans la société qui le produit — la dimension sociocritique donc. Prendre en compte le médium, c'est envisager une mise en abyme qui ne serait pas strictement fondée sur l'énoncé (les correspondances entre la pièce représentée sur scène et la narration romanesque), mais aussi sur l'énonciation. On ne dit pas la même chose au théâtre et dans un roman. On ne dit pas la même chose quand on sort ses personnages dans un théâtre. C'est aussi l'occasion pour l'écrivain de déplacer le théâtre et de le situer non seulement sur la scène, mais aussi dans la salle et, donc, de mettre en scène le *theatrum mundi*. Le théâtre est ce lieu du spectateur, ce lieu de monstration sociale.

Prenons maintenant l'appui des textes pour dérouler les concepts théoriques précédemment décrits. Dans *Le Côté de Guermantes*, la scène où le narrateur proustien va assister pour la seconde fois à la représentation de la Berma dans *Phèdre* est l'exemple typique. Avant que la pièce ne commence, il regarde vers la loge de la princesse de Guermantes, et pense :

[P]eut-être au moment où elle offrait ses bonbons, la Déesse disait-elle sur ce ton d'ironie (car je la voyais sourire) : « Voulez-vous des bonbons ? » Que m'importait ? J'aurais trouvé d'un délicieux raffinement la sécheresse voulue, à la Mérimée ou à la Meilhac, de ces mots adressés par une déesse à un demi-dieu qui, lui, savait quelles étaient les pensées sublimes que tous deux résumaient, sans doute pour le moment où ils se remettraient à vivre leur vraie vie et

qui, se prêtant à ce jeu, répondait avec la même mystérieuse malice : « Oui, je veux bien une cerise. » Et j'aurais écouté ce dialogue avec la même avidité que telle scène du *Mari de la Débutante*, où l'absence de poésie, de grandes pensées, choses si familières pour moi et que je suppose que Meilhac eût été mille fois capable d'y mettre, me semblait à elle seule une élégance, une élégance conventionnelle, et par là d'autant plus mystérieuse et plus instructive²³.

Chez Proust, il est évident que du théâtre se joue aussi dans la salle, non pas selon une relation d'analogie entre la pièce jouée et le récit (pas de passion incestueuse comme c'est le cas dans la scène de sortie aux Italiens dans *La curée* de Zola où l'analogie entre la pièce jouée, *Phèdre*, et la diégèse se déploie), mais par métonymie du lieu où l'on joue vers celui d'où l'on regarde.

La scène de théâtre décrite dans *L'homme tombé* d'Harry Bernard permet de faire ressortir les codes culturels du début du XX^e siècle et de mettre en évidence une mise en abyme du code. En effet, la bourgeoisie canadienne-française s'adonne à la frivolité des théâtres, au repos mondain du paraître. Bernard dénonce ces faits assimilés dans le roman à des valeurs féminines et superficielles. Sans cacher sa misogynie latente, le romancier met en parallèle le théâtre avec les diverses occupations futiles d'Alberte, la femme du héros. Étienne Normand représente l'homme lettré et érudit (valeurs masculines connotant chez Bernard la force intellectuelle) qui dénigre la représentation artistique et le tapage fait autour de la sortie au théâtre. Lors de son passage à Montréal, Étienne erre dans les rues animées de la métropole, attendant que sa femme rentre de promenade. Il tente de tromper l'ennui par un spectacle de cinéma donné dans un des théâtres de la ville. Le déroulement de la soirée est tout ce qu'il y a de plus commun pour ce type de divertissement et Étienne n'attache aucune importance au spectacle de la scène; comme Bernard le fait remarquer, « il était là

23. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Tome III : Le Côté de Guermantes (Tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 36-37.

sans enthousiasme²⁴ ». En effet, ce qui attire son attention est l'autre spectacle, celui de la salle. Alors que les lumières se rallument et laissent voir le public, le regard d'Étienne est happé par la baignoire d'avant-scène où une femme, semblable à Alberte, se prête à son rôle de *comédienne*. En effet, « elle envisageait l'auditoire comme si la foule était réunie pour elle, pour la contempler et l'admirer²⁵ ». Le « comme si » connote clairement l'univers théâtral, le jeu de la représentation qui apparaît, non plus sur son lieu de prédilection (les planches), mais dans la salle, la loge devenant par métonymie une scène de théâtre. Les verbes « contempler » et « admirer » font, quant à eux, référence à la notion de vedettariat, à un moment où les artistes apparaissent comme des modèles et font du théâtre une représentation sociale de la mode. À la fin du XIX^e siècle, le marketing qui entoure la comédienne et le rapport entre la ville et le paraître mondain sont latents. En somme, la sortie au théâtre dans le roman de Bernard met en abyme le code social, culturel et mondain en décrivant grâce au microcosme théâtral la société qui l'entoure.

C'est donc à une autre échelle que se reflète la mise en abyme, c'est-à-dire celle du *theatrum mundi*. Le fameux miroir ne reflète pas ici le récit, mais un code culturel : celui du théâtre, du factice et de la représentation. Si Étienne croit identifier la femme de la baignoire à sa propre femme, c'est aussi parce que le théâtre assimile, dans la description qu'en fait Bernard, un univers de frivolité, de superficialité qui appartient, sous le regard conservateur de l'auteur, à la femme. La spectatrice se complait dans le paraître et reproduit, par son attitude superficielle, l'essence du théâtre que Bernard récuse. Le personnage d'Alberte aurait eu les mêmes gestes, « ce regard hautain, ce port, cette façon de lever le bras et d'arranger négligemment sa coiffure!²⁶ ». Pour compléter cette description peu amène envers le sexe féminin, l'auteur met l'accent sur la froideur de cette femme et son « air particulier de

24. Harry Bernard, *L'homme tombé, roman canadien*, Montréal, s. l., 1924, p. 155.

25. *Ibid.*, p. 156.

26. *Ibid.*

mépris²⁷ ». C'est bel et bien ce que représente le théâtre pour Bernard : déchéance et divertissement illusoire.

Finalement, nous avons pu démontrer que le concept de mise en abyme remanié permettait d'étudier la scène de théâtre dans les romans, en suivant la piste du miroir, en retournant l'objet et en manipulant la figure. Ces limites sont donc à prendre en compte pour aborder la théorie et la métaphore permet non pas de réduire le concept, mais au contraire de mettre en mouvement un processus de pensée. De là, si les usages immodérés tendent à dévoyer la mise en abyme, l'utilisation raisonnée et définie du concept et de son corollaire figural prend tout son sens. Travailler les limites, c'est manipuler la figure pour mieux la faire parler. C'est pourquoi nous avons pu imager la mise en abyme correspondant à la scène de théâtre dans le roman, en passant par les propriétés physiques du miroir, l'absence de réflexion et le cadre. De là, nous pouvons conclure (avec Dällenbach) que la mise en abyme n'égale pas le miroir, bien que le concept se ramène presque inévitablement à cette métaphore. La perspective héraldique, déjà proposée par Gide, s'avère plus pertinente, du moins pour cerner notre objet de recherche. Mais plus encore, pour rester dans la métaphore optique, nous proposons la figure du prisme, miroir brisé, permettant des décalages entre l'image et son reflet.

27. *Ibid.*

Christina Jürges

Université de Montréal

Lieux imaginaires et
espaces sémiotiques.
Les figures spatiales dans les
romans de Marie-Célie Agnant
et de Renan Demirkan

L'histoire du Canada est celle d'un pays d'immigration. L'Allemagne, par contre, n'est devenue un pays d'immigration qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Même s'il s'agit de deux phénomènes d'immigration différents, on y constate néanmoins un certain nombre de points communs. Les expériences des migrants sont devenues des sujets dans les deux champs littéraires, dans les littératures migrantes tant canadienne qu'allemande. Les écrivains et écrivaines de ce genre deviennent des vecteurs entre leur pays d'origine et leur pays d'accueil. Leur rhétorique témoigne d'une ambivalence et d'une dualité. À partir de ce constat, je comparerai dans un premier temps deux romans qui font respectivement partie de la littérature migrante québécoise-haïtienne et de la littérature migrante allemande-turque. Il s'agit de *La dot de Sara*¹ de Marie-Célie Agnant, auteure

1. Marie-Célie Agnant, *La dot de Sara*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1995, 181 p.

québécoise-haïtienne, et de *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*² de Renan Demirkan, écrivaine allemande-turque. Je montrerai que les protagonistes, nommée Marianna dans le texte d'Agnant et anonyme dans le roman de Demirkan, reflètent l'être migrant qui est confronté à une diversité de problèmes. La première partie de cet article montrera qu'une étude de l'imaginaire des personnages féminins dans ce type d'écriture permet de mieux comprendre l'expérience de la migration réelle. Il sera entre autres question du pays natal en tant que « lieu imaginaire » selon la définition proposée par Jean-François Chassay et Bertrand Gervais³. Dans la mémoire des femmes, le pays d'origine devient un endroit idéalisé qui ne correspond pas à la réalité. Dans le projet des écrivaines migrantes — soit celui de saisir l'expérience du déplacement et du déracinement — une importance particulière est également attribuée à l'espace. En analysant le roman de Demirkan, je décrirai donc, dans la deuxième partie, comment les êtres diasporiques se servent de l'espace afin de se redéfinir dans le pays d'accueil. J'étudierai l'espace le plus intime des personnages : leur domicile. Notamment, dans le cas des personnages chez Demirkan, je m'intéresserai à la cuisine dans l'appartement de la famille turque. C'est à travers la construction de l'espace que les écrivaines mettent en lumière la condition migrante problématique. Ainsi, l'espace migrant peut être vu comme une figure, parce qu'il constitue un objet chargé de signification, parce qu'il s'inscrit dans une « révélation d'un sens à venir⁴ », et parce qu'il constitue un outil pour la « production sémiotique⁵ » des textes. C'est Bertrand Gervais qui, dans *Figures, Lectures*⁶, se demande dans quel contexte la figure apparaît. En explorant la figure et l'imaginaire dans le contexte de la littérature migrante, je tenterai de montrer ce qu'impliquent les figures de l'espace dans les œuvres de Demirkan et d'Agnant.

2. Renan Demirkan, *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, Köln, Verlag Kiepenbauer & Witsch, 1991, 139 p.

3. Voir Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, 306 p.

4. Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 19.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 11.

Cet article aidera à comprendre que l'espace dans la littérature migrante peut relever à la fois du concret et de la figure. Il montrera que les problématiques présentées dans les romans dépassent le simple cadre de la fiction, et qu'à travers les lieux imaginaires et les figures d'espace les auteurs expriment, entre autres, un appel urgent visant à attirer l'attention sur les êtres errants et les voix ignorées de nos jours.

Saisir l'expérience du déracinement. Personnages féminins et lieux imaginaires dans les textes de Demirkan et d'Agnant

Dans *La dot de Sara* et dans *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, la migration est présentée comme une expérience problématique. Les protagonistes de ces deux romans sont féminins. Cette particularité attribue aux textes un niveau interprétatif supplémentaire. Parmi les problèmes particuliers auxquels les femmes sont confrontées face à la migration, il faut considérer la question du « choix ». On constate que les protagonistes n'avaient pas vraiment le choix de partir; d'une certaine façon, elles étaient influencées par autrui. Regardons par exemple la mère sans nom dans le roman de Demirkan : son mari, victime de la situation économique en Turquie dans les années 1950, part en quête d'une nouvelle vie en Allemagne, comme travailleur étranger. Il est le premier membre de la famille à partir pour l'Allemagne. Peu après, sa femme le suit avec les enfants, pour mener une existence provisoire dans un pays dont elle ne connaît ni la culture, ni la langue. Marianna, la protagoniste et narratrice dans le texte d'Agnant, répond à la demande expresse de sa fille unique, qui lui enjoint de venir immédiatement la rejoindre au Canada. Dans les deux romans, il devient évident que ces femmes n'étaient pas prêtes pour faire l'expérience de la migration, ce qui fait d'elles des exilées à double titre : elles sont non seulement privées de leur pays d'origine, mais aussi de leur environnement familial. De plus, arrivées dans leur pays d'accueil, ces femmes souffrent d'un conflit identitaire parce qu'elles sont obligées de se redéfinir, de vivre la vie d'une autre. À ce sujet, Simon Harel constate : « Le devenir-étranger est lourd de conséquences. On peut en effet être banni, mais on peut s'exiler intérieurement, se mettre à l'écart, en somme, devenir *étranger* ».

à soi. De ce point de vue, l'étranger est toujours un individu hanté par la mélancolie⁷. » Le fait de ne pas vraiment avoir eu le choix de quitter le pays natal ainsi que le déracinement soudain constituent une base problématique pour la vie dans le pays d'arrivée. Par conséquent, les premières expériences liées à la nouvelle vie sont particulièrement douloureuses. Ainsi, dans *La dot de Sara*, Marianna raconte : « Je n'avais pas l'habitude de vivre ainsi, du matin au soir, entre les quatre murs blancs d'une cage. Voilà ce à quoi me faisait penser ce quatre-pièces où nous vivions, sans balcon, sans galerie, barricadées, coupées du monde⁸. » Dans *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, c'est la mère qui devient victime de l'isolement total. Elle explique à ses filles : « Nous sommes des étrangers ici. Avec le temps, vous allez comprendre. L'Homme ne doit jamais quitter ses racines. Ici nous resterons des étrangers⁹ » [je traduis]. La narration précise :

Le mot *étranger* avait un son à la fois triste et abandonné, non seulement parce qu'elle [la mère] se sentait comme une étrangère ici et parce qu'elle n'était pas acceptée par les habitants, mais aussi parce qu'elle éprouvait en elle une aliénation croissante face à son berceau¹⁰. [je traduis]

Demirkan se sert du terme *Heimat* dans le passage original du roman. Ce terme est fortement connoté à la notion de la maison et du chez-soi : le *Heim*. Il n'est pas étonnant de voir que l'auteure utilise le terme de *Heimat* pour renforcer le contraste avec le pays d'arrivée, qui ne se transforme guère en un chez-soi. En rapport avec cet aspect précis, Lucie Lequin constate qu'il existe une problématique générale

7. Simon Harel, « L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », *Québec Studies*, n° 14, printemps-été 1992, p. 25.

8. Marie-Célie Agnant, *op. cit.*, p. 27.

9. Renan Demirkan, *op. cit.*, p. 41 : « Wir sind Fremde hier. [...] Mit der Zeit werdet ihr verstehen. Ein Mensch soll nie seine Wurzeln verlassen. Hier werden wir Fremde bleiben. »

10. *Ibid.* : « Das Wort "Fremde" hatte einen traurigen und zugleich hilflosen Klang, nicht nur, daß sie sich hier fremd fühlte, von den Einheimischen als "Fremde" nicht wirklich respektiert wurde, sie spürte gleichzeitig eine wachsende Entfremdung von ihrer Heimat. »

abordée par la littérature migrante, laquelle peut être ici appliquée au personnage de la mère chez Agnant et chez Demirkan : selon Lequin, les migrants font souvent l'expérience d'un déracinement physique sans pouvoir effectuer par la suite un enracinement spirituel dans le pays d'arrivée. Cependant, cet enracinement serait primordial pour la création d'une identité féconde¹¹. Pour les femmes migrantes dans les romans, la vie se transforme en une quête éternelle. Au sens figuré, le nouveau pays et la ville étrangère constituent une sorte de prison pour les protagonistes. La mère sans nom et Marianna se trouvent entre deux mondes. Physiquement, elles se trouvent dans le pays d'accueil mais, spirituellement, elles se perdent dans leur mémoire. Demirkan écrit :

Elle [la mère] [...] rêvait de l'air jaune, d'un mélange entre soleil et poussière, qui voilait le paysage anatolien et qui assoiffait les gens et leur donnait envie de boire ce thé noir unique, servi avec trois morceaux de sucre. Elle rêvait du fleuve, qui ondulait à travers la vallée. Elle pensait [...] au parfum de menthe fraîche et de romarin, au parfum de pain de maïs fraîchement cuit et de poulet aux noix. [...] Jusqu'à minuit, elle écrivait des lettres, envoyait de l'argent à ses parents¹². [je traduis]

Dans *La dot de Sara*, il y a un dialogue entre Marianna et Giselle qui est significatif dans ce contexte. Marianna exprime à sa fille son bonheur d'avoir découvert des fruits exotiques au marché tels qu'on les mange en Haïti. Tout comme c'est le cas pour la protagoniste dans le texte de Demirkan, les souvenirs de Marianna sont souvent liés aux saveurs et parfums. Mais c'est sa fille, Giselle, qui arrache sa mère de ce

11. Lucie Lequin, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes », *Québec Studies*, n° 14, printemps-été 1992, p. 35.

12. Renan Demirkan, *op. cit.*, p. 43 : « Sie [...] träumte von der gelben Luft, einem Gemisch aus Sonne und Staub, die die widerspenstige anatolische Landschaft verschleierte und durstig machte auf den einzigartigen schwarzen Tee, der mit drei Stück Zucker serviert wurde. Sie träumte von dem Fluß, der sich unterhalb des Elternhauses durch das Tal schlängelte. Sie dachte [...] an den Duft von frischer Minze und Rosmarin, von selbstgebackenem Maisbrot und gekochtem Walnußhuhn. [...] Bis in die Nacht hinein schrieb sie endlose Briefe, schickte Geld an ihre Eltern. »

moment de bonheur en la confrontant à la réalité, tout en dévalorisant les souvenirs précieux de Marianna. Giselle dit :

Quant à moi, [...] je ne sais plus si je reconnaîtrais le parfum ni même la saveur d'une grenadine. On peut vivre sans ça, non? [...] Il n'y a qu'à remplacer ces parfums par d'autres et le tour est joué. Tu vois, les emballages et les boîtes de jus par exemple, regarde bien, c'est écrit : « saveur artificielle ». Rien n'est irremplaçable, Marianna¹³.

Comme le démontrent les passages cités, il devient alors évident que l'expérience de la migration est particulièrement difficile pour les personnages féminins : la perte du pays d'origine est accompagnée des problèmes liés à la vie dans le pays d'accueil. Les femmes sont des êtres errants qui essaient d'échapper à leur existence réelle en s'attachant à des souvenirs du passé. À cause de leur statut problématique dans le pays d'accueil, elles effectuent un travail d'imagination en rêvant de leur pays natal.

Mais qu'est-ce que l'imaginaire? Selon Jean-François Chassay et Bertrand Gervais,

l'imaginaire se présente comme un ensemble d'images et de signes, d'objets de pensée, dont la portée, la cohérence et l'efficacité varient, dont les limites sont sans cesse à redéfinir, mais qui s'inscrit indéniablement au cœur de notre rapport au monde, de cette confrontation au réel¹⁴.

Dans l'esprit des femmes, le pays natal se transforme en un « lieu imaginaire ». Il s'agit d'un endroit idéalisé qui existe seulement dans la mémoire des protagonistes. Ce lieu ne correspond pas à la réalité. Lors de leur retour dans le pays d'origine, les migrantes sont désillusionnées. Rien n'est comme avant. Selon Chassay et Gervais,

[les] lieux imaginaires [sont des] lieux de l'imaginaire. Des uns aux autres, le regard se déplace des mondes projetés, de

13. Marie-Célie Agnant, *op. cit.*, p. 44.

14. Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 11.

ces lieux qui n'existent que dans l'imagination, aux mondes de manifestation, de ce travail de la pensée¹⁵.

Voilà comment les écrivaines jouent avec les lieux imaginaires tout en abordant la question du retour dans le pays d'origine. Dans le roman de Demirkan, l'impossibilité de renouer avec l'ancienne existence constitue un aspect bien important. Après plus de trente ans passés en Allemagne, le couple turc tente de retourner dans leur village anatolien. Cependant, ils sont maintenant perçus comme des étrangers dans leur pays natal. L'expérience de la migration ayant fait d'eux des personnes différentes, un véritable retour aux racines leur est impossible. Demirkan écrit :

Un sentiment étranger tournait autour d'eux. Trois décennies de survie improvisée pour ceux qui étaient restés en Anatolie d'un côté, et, de l'autre, la vie en Allemagne, déterminée par la pointeuse, avaient changé beaucoup de ce qui avait autrefois été commun et naturel. [...] De retour en Allemagne, [...] ils s'aperçurent que tout ce qui restait du rêve, c'était soixante mètres carrés [d'appartement]¹⁶. [je traduis]

Dans le roman d'Agnant, le retour dans le pays natal exprime également l'impossibilité de retourner aux origines. Marianna est confrontée aux changements socio-politiques qui ont marqué Haïti pendant son absence. De façon impressionnante, Agnant illustre, à travers sa protagoniste, les sentiments d'un être errant qui se rend compte de la perte de tout accès aux racines :

La peur en moi enfle telle une houle, cette peur de ne pouvoir parvenir au terme de ma quête, de ce passé perdu dans le fracas horrible du présent. [...] Mes yeux essaient de redécouvrir ce paysage qu'ils ont laissé vingt ans

15. *Ibid.*, p. 10-11.

16. Renan Demirkan, *op. cit.*, p. 137-138 : « [Ein fremdes Gefühl schlich] zwischen ihnen herum. Drei Jahrzehnte improvisiertes Überleben der Zurückgebliebenen hier, das Nach-der-Stechuhr-Funktionieren dort, hatte vieles, was einmal gemeinsam und selbstverständlich war, verändert. [...] Zurück in Deutschland [waren von einem Traum] sechzig Quadratmeter Fluchtpunkt übriggeblieben. »

auparavant. [...] Mais il y a ici malgré la mer, malgré le ciel, une autre âme que je ne reconnais point, une âme tourmentée qui a envahi ce qui reste de ce pays. Tout a l'air si dégingué, si vieux et délavé. « Le pays est comme un tombeau à ciel ouvert », disait encore Charles. Je ne voulais pas l'écouter. [...] Les mots de Giselle me martèlent les tempes. [...] « Il y a des chemins, Marianna, que l'on ne refait pas à l'envers¹⁷ ».

Les histoires de la mère sans nom et de Marianna sont universellement valables. Les deux femmes incarnent la réalité de toutes les femmes errantes. Il est évident que les problématiques présentées par Agnant et Demirkan dans leurs romans dépassent le cadre de la fiction. Les personnages deviennent des porte-parole dans un sens plus large et global. Régine Robin ouvre la porte à une analyse sociocritique des textes en constatant qu'il existe un lien entre un texte et son environnement social : « le social se déploie dans le texte [et] y est inscrit¹⁸ ». Selon ce concept sociocritique, un texte ne représente pas seulement son contexte social et historique, mais il le commente également. La migration est un phénomène qui existe depuis toujours. La migration telle qu'on la voit aujourd'hui est liée à notre réalité socio-politique : la globalisation. Les romans exposent une réalité du déracinement. Les histoires des femmes dans les textes sont significatives parce qu'elles mettent en scène le destin des êtres errants dans le monde contemporain. À travers la projection de lieux imaginaires, les personnages féminins deviennent médiateurs d'un appel. Dans ce contexte, Verena Haldemann constate dans la postface du roman d'Agnant qu'il s'agit : « d'apporter [au monde] la conscience de ce qui se joue dans ces vies souvent effacées, voire ignorées¹⁹ ». Les enjeux des écritures d'Agnant et de Demirkan sont clairs : à l'aide de leurs personnages féminins, les auteures désirent attirer l'attention sur les problématiques complexes de la migration réelle. Elles jouent avec l'imaginaire en laissant naître des lieux

17. Marie-Célie Agnant, *op. cit.*, p. 166-169.

18. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Régine Robin [dir.], *Discours social, Analyse du discours et sociocritique des textes. Le sociogramme en question*, vol. 5, n° 1-2, hiver-printemps, 1993, p. 7.

19. Verena Haldemann, « Postface », dans Marie-Célie Agnant, *op. cit.*, p. 180.

imaginaires dans l'esprit des protagonistes contrastent avec leur réalité. Par cela, Demirkan et Agnant expriment l'impossibilité de retourner à l'endroit qui a été quitté lors de la migration. De plus, les personnages féminins incorporent les mémoires collectives des peuples marqués par le déplacement. Il devient aussi évident que, par l'acte d'écrire, les auteures mettent en lumière les mémoires ethniques de ces peuples : sous la forme de romans, les mémoires sont à la fois prononcées et conservées. Finalement, les mémoires collectives des peuples migrants sont transférées, parce que la voix des écrivaines devient celle des êtres perdus ou ignorés. Dans un débat plus grand, les récits véhiculent des problématiques sociales et politiques réelles et personnifient le phénomène de la migration.

La redéfinition de soi et l'univers de l'autre. Le domicile comme espace sémiotique chez Demirkan

Des auteures comme Demirkan et Agnant mettent au centre de leurs récits la problématique propre aux immigrants, qui consiste à se redéfinir dans leur nouveau pays. Dans ce contexte, il est important d'observer le cadre où les êtres migrants effectuent cette quête d'identité et les limites qui leurs sont octroyées. Ces questionnements s'insèrent dans une étude des figures spatiales dans la littérature migrante. Il faut comprendre ce qui se passe à l'intérieur de l'espace migrant, à travers l'utilisation que les personnages font de l'espace qui leur est attribué. Dans cette partie de mon étude, il s'agit alors de mettre en lumière l'utilisation de l'espace des migrants, telle que présentée par Demirkan dans *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*. En général, on peut dire que l'individu se définit à travers l'espace qu'il occupe. Mais comment les choses se présentent-elles pour les gens déracinés qui ont perdu le contact avec leur espace d'origine? À travers la construction de l'espace dans son roman, Demirkan fait comprendre la démarche des êtres errants qui cherchent à se redéfinir dans le pays d'accueil. Demirkan véhicule donc l'idée selon laquelle l'espace peut être considéré comme indicateur de l'état psychologique des personnages. De ce fait, la perspective retenue par cette auteure ne va pas sans

rappeler celle de penseurs comme Gaston Bachelard et Henri Lefebvre, qui constituent des représentants importants du mouvement d'analyse spatiale. La notion d'espace est assez vaste; en partant, il est important de préciser que, lorsque je parle de l'espace dans cet article, je me réfère à l'espace au sens concret, à la maison. C'est l'appartement de la famille turque, plus particulièrement l'espace de la cuisine, qui sera étudié. Un tel lieu sera abordé à la fois dans sa dimension pragmatique, comme cadre spatial de la diégèse, et dans sa dimension symbolique, comme figure — ou figuration — de l'enfermement des personnages.

Tout d'abord, il faut expliquer pourquoi l'appartement est si important pour cette famille. Tel qu'indiqué dans la première partie de cet article, il y a de nombreux problèmes qui viennent avec l'expérience migrante, surtout si la culture du pays d'origine et celle du pays d'accueil diffèrent radicalement. Dans le récit de Demirkan, chaque membre de la famille fait face à des problèmes individuels liés au fait d'être confronté à une nouvelle vie. La vie quotidienne de la mère est déterminée par son travail comme couturière. Elle gagne moins d'argent que ses collègues allemands à cause de son manque de formation :

La vie en Allemagne dépassait les forces de la mère. Ses collègues étaient payées 8.50 deutschemarks de l'heure, tandis qu'elle en gagnait seulement 5.05 pour le même travail. Tout cela parce qu'elle n'était pas une couturière qualifiée²⁰. [Je traduis]

La situation est particulièrement difficile pour les deux jeunes filles. Elles sont confrontées aux problèmes vécus par leurs parents et, à leur tour, elles éprouvent des difficultés liées à leur statut social comme enfants d'une famille migrante. Elles font face à deux mondes distincts, celui à l'intérieur de l'appartement et celui à l'extérieur de l'espace familial. La distance envers la société allemande est renforcée par leur mère qui, à cause de ses propres expériences négatives, désigne

20. Renan Demirkan, *op. cit.*, p. 40 : « [Die Mutter] hat sich [...] in Deutschland überfordert gefühlt. Ihre Kolleginnen wurden mit DM 8.50 die Stunde entlohnt, sie erhielt für die gleiche Arbeit DM 5.05, weil sie keine gelernte Schneiderin war. »

le monde extérieur comme une menace. Demirkan met en lumière les mécanismes psychologiques des immigrants isolés par la société, qui essaient de créer leur propre univers à l'intérieur de l'espace qui leur est attribué. Quand la famille arrive en Allemagne, leur appartement devient le centre de leur existence (surtout pour la mère et pour les deux filles).

Mais cet appartement évoque-t-il un sentiment de chez-soi? La réponse à cette question varie selon les membres de la famille. Tandis que les filles perçoivent l'appartement plutôt comme une prison, leur mère en fait un endroit où elle peut se sentir chez elle. Dans ce contexte, l'espace de la cuisine est le plus important. Il est intéressant de constater que la cuisine n'est pas vraiment décrite (ni l'intérieur, ni les meubles). Par contre, la cuisine devient un vecteur de mémoire pour la mère. C'est dans cet espace que la mère se met à réfléchir à son passé en Anatolie. Dans la cuisine, devant les yeux du lecteur, se construit alors un paysage anatolien. Par l'entremise de la cuisine, Demirkan présente un espace « vide » que le personnage de la mère remplit avec des images du passé. L'espace projette ainsi des souvenirs heureux. Ainsi, pour un instant, la cuisine constitue un endroit positif, un espace de rêve pour la mère, parce qu'elle y retrouve un sentiment de chez-soi. Cependant, ce sentiment est problématique car il est attaché au passé, c'est-à-dire à la jeunesse de la mère dans son petit village anatolien. Il devient évident que le personnage de la mère s'installe dans la cuisine dans les moments où le poids de la vie courante devient trop lourd. Tourmentée par ses filles qui adoptent un style de vie plutôt moderne, fatiguée à la fin d'une journée de travail difficile, la tête remplie de craintes et de désillusions, la femme se retire dans sa cuisine pour faire revivre le passé. La pensée de Gaston Bachelard (telle que présentée dans *La poétique de l'espace*) ouvre la voie à une analyse de la valeur symbolique de la maison et des différents coins qu'on y trouve. Bachelard voit, dans la maison et les objets, un diagramme psychologique qui fait que la maison est beaucoup plus qu'un simple logement : elle donne des indices sur l'état psychologique de l'individu et sur son travail imaginaire, tout en s'intégrant dans une dialectique entre l'extérieur et l'intérieur :

Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un « coin du monde ». Car la maison est notre coin du monde. Elle est — on l’a souvent dit — notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acception du terme²¹.

Ceci explique pourquoi, dans la littérature migrante, une importance particulière est attribuée au domicile. Il marque la frontière concrète et imaginaire avec la vie à l’extérieur, avec la société. L’espace domestique devient un lieu d’imagination, moyen de construction identitaire, garant de sécurité, mais aussi une prison.

Mais comment penser cet espace? Bertrand Gervais et Christina Horvath parlent, dans *Écrire la ville*²², de la ville dans la littérature, ville qui peut être considérée comme un personnage autonome chargé de signes qu’il faut déchiffrer afin de synthétiser le sens du texte. La même chose peut être dite de l’espace limité qui se trouve à l’intérieur de la ville : le domicile de l’Homme. Il devient ainsi évident que le domicile chez Demirkan constitue un espace sémiotique parce qu’il exprime le rapport complexe des migrants au pays d’accueil, à la société d’accueil, au pays natal ainsi qu’à l’expérience de la migration elle-même. Comme le précise Gervais, les figures cristallisent « un ensemble complexe d’intentions et de désirs, de deuil et de craintes²³ ». Dans cette perspective, l’espace dans le roman relève à la fois du concret et de la figure : le domicile constitue un espace concret qui marque les cadres spatiaux de l’existence migrante. En même temps, dans sa dimension symbolique (soit l’utilisation des figures spatiales), la représentation du domicile permet de comprendre les enjeux psychologiques des personnages migrants et leur enfermement.

21. Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1957, p. 24.

22. Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, Montréal, Département d’études littéraires, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, n° 14, 2005, 221 p.

23. Bertrand Gervais, *Logiques de l’imaginaire. Tome I, op. cit.*, p. 205.

Tout comme pour la mère, la cuisine joue un rôle important dans la quête d'identité des filles. Cependant, il y a une différence importante dans l'utilisation de l'espace des individus. Les filles ne déplorent pas la perte de quelque chose : c'est *l'absence* de vie qui les préoccupe. Tout comme la mère, les filles aspirent à une vie autre que celle vécue présentement. Mais, tandis que la vie imaginée par la mère est orientée vers le passé, l'existence imaginée par les filles est ancrée dans le présent. Leur modèle ne devient pas la vie en Anatolie, mais la vie ordinaire des gens qu'elles observent, assises sur la banquette devant la fenêtre de la cuisine. Ainsi :

Chacune des filles se créait une nouvelle famille dans ses rêves, où les choses se passaient différemment. Elles se retiraient dans le monde clos de leur appartement. Pendant des heures, elles restaient assises devant la fenêtre de la cuisine au troisième étage et observaient les hommes qui passaient [...] devant la maison²⁴. [je traduis]

L'observation de la vie qui se passe à l'extérieur comble un manque profond en elles : il s'agit du manque de contact avec d'autres gens et l'absence d'une place propre dans la société allemande. La scène devant la fenêtre montre que la vie « allemande » n'est pas uniquement inaccessible pour les filles dans le sens figuré (comme filles migrantes, elles sont exclues de la société), mais également dans le sens concret, car tout ce qui leur reste, c'est de regarder cette vie avec une distance, à travers les vitres de l'appartement du troisième étage. Elles ne peuvent qu'observer ce qui se passe autour d'elles. La vie des gens à l'extérieur, qu'elles observent comme une pièce de théâtre, devient un substitut de leur existence incomplète. Dans le cas des filles, il s'agit donc plutôt d'une « vie observée » que d'une « vie imaginée », comme on l'a vu chez la mère. Tandis que la mère remplit l'espace de la cuisine de ses

24. Renan Demirkan, *op. cit.*, p. 51 : « Jede für sich schuf in ihren Träumen eine neue Familie, in der es anders zugeht als in ihrer eigenen. Sie zogen sich in die abgeschlossene Welt ihrer Wohnung zurück. Stundenlang saßen sie auf der Ablage vor dem Küchenfenster und sahen aus dem dritten Stock den vorbeilaufenden [...] Menschen zu. »

souvenirs, les filles comblent leur manque avec les vies des autres gens, telles qu'observées de leur plateforme dans la cuisine.

Mary Besemeres s'interroge, dans *Translating one's self*, sur l'accès des enfants de parents migrants aux traditions culturelles du pays d'origine (elle prend l'exemple de la deuxième génération d'immigrants chinois aux États-Unis telle que présentée dans l'œuvre de Maxime Hong Kingston). Besemeres thématise la difficulté de la deuxième génération de s'appropriier sa culture d'origine. Cependant, elle refuse de penser que cet accès est irrévocablement perdu. Selon elle, la voix des enfants de parents migrants constitue plutôt un « récit personnel d'expérience biculturelle²⁵ ». Cette nature biculturelle de la voix narrative décrit très bien la perspective des filles turques dans le roman de Demirkan : elles ont des difficultés à accéder à l'univers culturel de leur mère, et en même temps, la voix narrative (qui est celle d'une des filles) montre qu'elles n'arrivent pas non plus à s'appropriier la culture allemande. Elles se trouvent entre les deux mondes, sans pouvoir accéder complètement à un des univers culturels et sociaux (turc et allemand), mais aussi sans avoir perdu un des deux.

Henri Lefebvre met l'espace en lien avec le contexte social, tel que présenté dans *La production de l'espace*²⁶. Selon Lefebvre, l'espace est une construction sociale complexe. Même si la maison apparaît comme une unité close à première vue, elle est déterminée et influencée par le contexte social qui l'entoure. Le fait que la maison soit déterminée par les dynamiques socio-politiques est en lien direct avec les figures spatiales — telles qu'on les a définies à partir des travaux de Gervais — que l'on trouve dans le roman : ni la mère ni les filles ne sont intégrées dans la société d'accueil et ce rapport est transmis par leur utilisation du domicile dans le roman. Autrement dit : la pensée de la figure qui, dans

25. Mary Besemeres, *Translating One's Self, Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*, Oxford, Peter Lang, 2002, p. 116 : « personal narrative of bicultural experience ».

26. Voir Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, 487 p.

ce roman, s'exprime à travers l'espace, est ancrée dans une réflexion socio-politique critique. Quand on regarde l'utilisation particulière de l'espace des êtres migrants marginalisés par la société, on constate que les personnages de la mère et des filles s'approprient la cuisine (ce microcosme à l'intérieur de l'appartement) de façon personnelle et individuelle. Mais, dans les deux cas, l'espace est lié à l'appropriation. Il s'agit au premier plan d'une appropriation concrète de l'espace de la cuisine (en se retirant dans la cuisine après le travail ou en s'installant sur la banquette devant les fenêtres). Au deuxième plan, et à un niveau plus abstrait, on peut parler de l'appropriation d'une existence désirée (d'une part, il y a l'accès à la vie du passé et, d'autre part, il y a l'accès à la société allemande). Le même lieu peut alors porter des connotations différentes, il peut être transformé de façons différentes. Sa valeur est manifestée à travers le travail imaginaire des personnages. L'appartement de la famille turque constitue clairement un endroit diasporique : cet endroit devient un substitut pour une vie rêvée. Bien que les membres de la famille sortent chaque jour de l'appartement (pour travailler et pour aller à l'école), il n'y a pas de vrai contact avec la société d'accueil. On peut ainsi parler de deux territoires distincts, dans le sens de Deleuze et Guattari (tel que présenté dans *Mille plateaux*²⁷) : il y a l'espace migrant (le domicile) et l'espace occupé par la société. La création de l'univers migrant dans ce roman est donc placée sous le signe de l'exclusion et des limites : la quête d'identité des personnages est effectuée à l'intérieur du domicile, à l'écart de la société d'accueil. Dans le récit de Demirkan, le domicile en tant que figure spatiale, marque les cadres étroits où se passe la construction de soi des immigrants dans le pays d'accueil.

Donner la parole aux êtres errants par l'entremise de l'écriture

Les littératures migrantes offrent un regard particulier sur le monde. Des auteurs comme Marie-Célie Agnant et Renan Demirkan expriment

27. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Tome 2 : Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1973, 645 p.

les difficultés auxquelles font face les immigrants d'aujourd'hui. Par leurs récits, elles retracent l'expérience migrante des femmes marquées par le déplacement. Leurs personnages féminins deviennent porteurs d'une idée plus globale : celle de la quête d'identité des êtres errants. De façon engagée, Agnant et Demirkan donnent voix aux femmes migrantes et offrent un regard critique sur le statut social des immigrantes. Les histoires de leurs personnages peuvent être vues comme des histoires universelles. Les auteures sont ainsi capables de transmettre la mémoire ethnique des peuples déracinés aux lecteurs. Agnant et Demirkan présentent les pays d'origines comme des « lieux imaginaires », selon la définition de Chassay et de Gervais²⁸ : comme des mondes projetés, des objets de pensée chargés de signifiances. L'espace quitté ne sera plus jamais le même lors du retour des personnages. Il s'agit, dans les deux romans, d'une perte définitive de l'espace d'origine et d'une confrontation douloureuse avec la réalité. Le roman de Demirkan offre un regard sur l'utilisation de l'espace par les immigrants. On a également vu comment Demirkan transforme le domicile des personnages migrants en un espace sémiotique, tel que défini d'après les travaux de Bertrand Gervais. Cette figure spatiale transmet l'idée de l'exclusion et des limites. Elle permet de mettre en lumière l'état diasporique des migrants dans le nouveau pays. L'écrivaine véhicule l'image d'une construction de soi dans l'univers de l'autre. Le projet des immigrantes de se redéfinir à l'intérieur de cadres étroits, soit entre les quatre murs de leur domicile, devient presque symbolique pour la condition migrante : celle-ci est ancrée dans l'idée de deux territoires distincts et d'une existence imaginée, voire rêvée. Je voulais montrer ici que les lieux concrets comme l'appartement, qui semblent être banals à première vue, peuvent aussi relever de la figure. Ils ne déterminent pas seulement les cadres spatiaux proprement dits des personnages, mais ils constituent une figuration de la réalité migrante, soit de l'état diasporique ainsi que des craintes et des soucis existentiels des personnages migrants. Par l'utilisation de figures spatiales, soit les lieux

28. Voir Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Les lieux de l'imaginaire*, op. cit.

imaginaires ou les espaces sémiotiques, Agnant et Demirkan donnent corps à l'expérience du déracinement. Elles écrivent pour donner la parole aux êtres errants.

Isabelle Buatois

Université de Montréal

La figure comme moyen d'une
approche critique transdisciplinaire.
Exemple de l'image ouverte
de Georges Didi-Huberman

Dans l'œuvre critique du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, l'image ouverte est une figure qui, tout en étant productive de sens, c'est-à-dire en permettant une (ou des) lecture(s) de l'œuvre d'art, engage le corps du regardant. Pour Didi-Huberman, « [l]es images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent¹ »; le tableau, même lorsqu'il est en deux dimensions (cas le plus fréquent), peut s'ouvrir. Lorsque l'image s'ouvre, le corps s'ouvre alors aux sens qu'elle contient. La distance entre regardant et regardé s'abolit : l'image agit sur le spectateur, de telle sorte qu'il n'est plus face à elle, mais en interaction avec elle. Or, le théâtre n'est-il pas un lieu où se produit une interaction des corps au moyen d'images? Ne pourrait-on pas considérer le théâtre comme une succession d'images

1. Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, p. 25.

en mouvement, ayant pour but d'agir sur les corps? Au XVIII^e siècle, Diderot initiait la « dramaturgie du tableau » (dont le théâtre de la fin du XIX^e siècle sera l'héritier) et cherchait à s'inspirer de la composition picturale pour imaginer des scènes propres à émouvoir le spectateur². Si, à l'instar du théâtre, la peinture est capable d'agir de manière très concrète sur les corps, la figure de l'image ouverte peut alors devenir un outil théorique propre à aborder un sujet transdisciplinaire, tel celui de notre recherche sur la sacralisation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes³. De plus, cette figure, qui fait voir ce que les yeux ne peuvent voir, nous permet d'aborder la notion de sacré, qui est au cœur de notre sujet. Le sacré est lui aussi invisible et indicible. À la fin du XIX^e siècle, un lien existerait entre l'émergence d'une nouvelle esthétique (tous arts confondus) et la volonté de retrouver la spiritualité dans l'art (pour reprendre le titre d'un ouvrage capital de Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*⁴), et de retrouver le sens du sacré dans une société qui l'aurait perdu.

L'image ouverte comme lieu du non-discours

Qu'est-ce que l'image ouverte? On pourrait la définir comme une image « blessée⁵ » ou plutôt « défigurée⁶ », car ouvrir l'image c'est atteindre son être qui est sa « perfection », en d'autres termes, briser l'unité de la forme finie (et par conséquent fermée⁷). Dans certains cas,

2. Lire sur ce sujet l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 266 p.

3. Je rédige actuellement une thèse à l'Université de Montréal, sous la direction de M. Pierssens, dont le titre — provisoire — est « Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes ». Je m'attacherai à montrer que la figure féminine symboliste est à la fois représentation (impossible) du sacré et moyen de surgissement du sacré par le regard que le spectateur porte sur elle, soit présence du sacré dans le temps de la contemplation.

4. Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1910], 210 p.

5. « Ouvrir suppose blessure et cruauté » (Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 54).

6. Le travail de « figurabilité » (concept freudien utilisé par Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 86 ou p. 189, par exemple) défigure l'image, c'est-à-dire qu'il transporte le sens d'une figure dans une autre figure de manière à la rendre méconnaissable.

7. La fermeture est entre autres dans la finitude.

ouvrir l'image, c'est encore refuser de la « reconstruire », de la finir, en comblant ses « trous » (au moyen de ses connaissances), pour la rendre « parfaite » et porteuse d'un sens « unique⁸ ». Le « trou » de l'image serait une sorte d'élément perturbateur déclencheur de sens. Mais il pourrait être aussi le signe d'une faiblesse, à la fois faiblesse du créateur, faiblesse de l'œuvre mise à nu et par là fragilisée, ou encore faiblesse du spectateur déstabilisé par ce trou, et qui se tient devant l'ouverture sans oser y pénétrer. Ainsi, l'ouverture révélerait à l'homme sa faiblesse, lui ferait percevoir les limites de sa condition, le tragique de la condition humaine. Par conséquent, l'œuvre d'art qui « s'expose », aux deux sens du terme, n'est pas sans danger. Ouvrir l'image, c'est également refuser qu'elle soit la représentation de quelque chose, le signe du connu. Il ne peut y avoir dans ce sens une sémiologie de l'image ouverte⁹, à moins que celle-ci ne soit le signe de quelque chose d'inconnu. Il faudrait alors inventer une nouvelle sémiologie caractérisée par l'indécision du signe, ou encore par son instabilité. Dans l'image ouverte, tout signe devient ambigu, ambivalent, apte à la métamorphose. Le signe s'y caractérise par sa dynamique interne, son « potentiel de mouvement¹⁰ ». Ainsi l'ouverture rend le regardant actif en le plaçant lui-même dans une situation « instable ». Or, si les signes sont flottants, aucun discours ne peut être tenu sur l'œuvre, c'est pourquoi l'image ouverte est le lieu du non discours. Ouvrir l'image, c'est par conséquent affronter l'infini du sens et refuser de porter sur elle un discours¹¹.

Le visible et le lisible (formes de l'intelligible et donc traduisibles en discours) ne seraient que des intermédiaires entre l'œuvre concrète et ses sens « cachés », des masques ou des symboles de l'invisible et de l'illisible (soit de l'inintelligible). Au mieux, ils sont des déclencheurs

8. Ce que fait tout spectateur qui cherche à donner immédiatement sens à ce qu'il voit. L'œuvre doit susciter une interprétation qui lui donne sens.

9. Toute étude sémiologique n'est-elle pas par définition fermée, dans la mesure où un signe est toujours signe de quelque chose de connu?

10. On peut ajouter qu'il a le pouvoir à la fois de changer l'objet dont il est signe et le sujet qui appréhende cet objet.

11. Du moins un discours qui fixerait le sens de l'œuvre, la figerait dans le temps.

de l'imaginaire et d'un sens à construire, grâce aux nouvelles images qu'ils suscitent. Au pire, ce sont des obstacles à l'ouverture de l'image si le spectateur s'en contente; apparences de l'image, visible et lisible constituent des limites que le regardant refuse ou s'interdit de franchir¹². Or, l'image ne s'ouvrira qu'à celui dont le regard porte au-delà du visible pour atteindre le « visuel ».

Du « visible » au « visuel »

L'image ouverte fait voir l'invisible, c'est-à-dire quelque chose qu'on ne voit pas (plus précisément, qui échappe au sens de la vision) ou qui a été caché¹³. L'ouverture est la possibilité d'accéder à un sens caché, latent de l'œuvre. L'image fermée ne propose que le sens manifeste¹⁴. L'image est ouverte à partir du moment où elle excède les limites du visible, et fait voir ce que le philosophe appelle le « visuel ». La visualité de l'image ne pourra être perçue par le seul sens de la vue, puisqu'elle donne accès à l'invisible, à l'irreprésentable¹⁵.

Plusieurs ouvrages de Didi-Huberman utilisent la figure de l'image ouverte¹⁶. Pour le philosophe et l'historien de l'art, lorsque nous sommes face à une image, nous la regardons autant qu'elle nous regarde¹⁷. Un échange a lieu entre l'image regardée et le regardant, grâce à une ouverture qui permet au regard d'entrer dans l'image, et à l'image d'entrer en nous. Ainsi, l'ouverture est double : ouverture de l'image et ouverture du corps du regardant. La récurrence de la figure de l'image

12. Nous comprendrons pourquoi ultérieurement.

13. Volontairement (intentionnalité) ou involontairement (inconscience).

14. Georges Didi-Huberman utilise le vocabulaire psychanalytique et intègre à sa théorie un point de vue psychanalytique.

15. Par exemple à Dieu dans les représentations du Verbe incarné.

16. Quelques exemples parmi les ouvrages que nous avons lus : *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit.; *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999, 149 p.; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992, 208 p.

17. Cette idée a même fourni le titre d'un des livres du critique : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

ouverte dans les ouvrages du critique la fait apparaître comme un concept permettant de théoriser la lecture de l'image; concept complexe dans la mesure où il est sous-tendu par trois points de vue appartenant à des champs disciplinaires différents. Le point de vue anthropologique qui, entre autres, fait du corps un médium de l'image¹⁸. Le point de vue phénoménologique qui fait intervenir les différents sens dans la perception de l'image (il y a une appropriation corporelle de l'image, et par conséquent un effacement des limites entre le sujet et l'objet, lorsque l'image est perçue par tous les sens). Et enfin, le point de vue psychanalytique, qui, au-delà des formes manifestes que propose l'image, fait voir un sens caché, de la même façon que les images de rêves. Il s'agit en effet de voir « au-delà », c'est-à-dire de voir ce qui n'est pas représenté (figuré) sur l'image, mais qui pourtant est bien là, à la fois devant nous et en nous. Il s'agit de dépasser les catégories du lisible, du visible et de l'intelligible, de parler de ce qui ne peut être exprimé dans des formes, qu'elles soient textuelles (le mot), picturales (les figures), ou encore qu'elles soient des formes de pensée (pour donner à voir l'« impensable »). Et c'est cette possibilité de dépasser les limites que toute forme en tant que forme dessine ce qui nous intéresse, car elle nous permettrait de parler d'un autre concept aux limites floues : le sacré. Cet au-delà du visible, Didi-Huberman l'appelle le « visuel ». Atteindre le visuel, c'est découvrir le sens caché de l'image, aller au-delà de son sens manifeste. Pour le christianisme, le visible reste à la surface, il est imitation des apparences, il concerne le monde de l'idolâtrie, tandis que le visuel se situe au-delà du visible et permet d'atteindre une profondeur. C'est le divin qui rend possible le passage du visible au visuel, de l'imitation à l'incarnation. L'Église elle-même a théorisé le visuel et condamné le visible, c'est-à-dire les apparences : pour cette institution, vénérer une image relève de l'idolâtrie et doit être condamné¹⁹. En revanche, l'image doit être respectée, lorsqu'elle se

18. Hans Belting, dans *Pour une anthropologie des images* (Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, 346 p.), donne l'exemple du tatouage des corps, réalisé dans de nombreuses ethnies.

19. Nous pensons à l'iconoclasme. Étienne Gilson retrace les étapes de la « querelle des images » dans *Introduction aux arts du beau : Qu'est-ce que philosopher sur*

fait instrument de conversion; elle est alors aussi instrument de pouvoir aux mains de l'Église, qui n'hésite pas à l'utiliser²⁰.

Exemples et moyens d'ouverture de l'image

Par conséquent, au-delà de leur aspect esthétique, les images exercent un pouvoir, aussi bien sur les corps que sur les esprits, et ce pouvoir s'exerce sur la durée, en traversant le temps. Par exemple, lorsque Didi-Huberman, dans son ouvrage *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*²¹, étudie la fresque de l'Annonciation de Fra Angelico (datée des années 1440-41), c'est à partir d'une expérience personnelle contemporaine, située dans un temps et un lieu précis, que se construit son analyse. Il lui a fallu se rendre au couvent de San Marco, à Florence, pour être mis en présence de la fameuse fresque. Et c'est à la vue de l'image qu'il se sent atteint et saisi par « le blanc » : celui de la fresque et celui des murs qui l'entourent. Le blanc l'ouvre et le vide de son savoir, tout à la fois le saisit et le dessaisit : « pourquoi tout ce blanc? ». Il ne comprend pas, la fresque si connue devient tout à coup mystérieuse. Mais en même temps, ce blanc, ce mystère, soit l'image telle qu'il l'a perçue, s'ouvre à lui et il comprend : l'image « virtualis[e] un mystère, qu'elle se savait d'avance incapable de représenter²² ». Il comprend que le blanc est à la fois le moyen matériel d'expression du mystère et la surface de méditation du moine-peintre, qui prend corps sur les murs de sa cellule. Grâce à la « virtualité » de l'image, tout d'un coup, le lointain devient proche et le proche lointain : l'image du XV^e siècle, dans un raccourci saisissant, prend sens au XX^e siècle à travers l'expérience du critique d'art. L'image qu'est la fresque de

l'art? Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1998, p. 146-148.

20. Nous pouvons donner pour exemple le Saint suaire de Turin, mais aussi toutes les reliques.

21. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique » 1990, 352 p.

22. *Ibid.*, p. 33.

Fra Angelico a été ouverte par le blanc, couleur qui est absence de couleur. Pour d'autres œuvres, c'est la couleur rouge qui ouvre l'image, par exemple la *Crucifixion* du Maestro del Codice di San Giorgio, peinture du XIV^e siècle ou celle d'un anonyme allemand de la même époque, *Crucifixion avec saint Bernard et une moniale* (œuvres représentées et étudiées dans *L'Image ouverte*, planches XII-XIII et XIV). Mais la couleur n'est pas seule à ouvrir l'image, l'historien de l'art propose d'autres exemples, comme la tache (qu'il analyse dans le Saint suaire de Turin), ou encore un détail, qui est lui-même une ouverture, celui de la plaie du Christ ou du trou formé par les clous de la Crucifixion (exemple de Carlo Crivelli, *Lamentation sur le Christ mort*, 1473). En somme, ce sont ici des éléments en soi non-figuratifs qui ont cette capacité à ouvrir l'image. Plus largement encore peuvent ouvrir l'image les éléments qui créent une rupture, comme l'inachevé, forme sans fin (voire infinie), l'informe, forme sans limites précises, l'irrégulier, qui rompt avec l'harmonie (forme imparfaite), le dissemblable, qui rompt avec le « réel » (la ressemblance mimétique); ou encore, tout ce qui dans l'image est ambigu, ambivalent, contradictoire ou, d'une façon ou d'une autre, étrange. Qu'ils soient figuratifs ou non, tous ces éléments opèrent un « travail de figurabilité », ils figurent bien quelque chose, mais non plus sur le mode de la *mimésis*. Fruits de l'inconscient, ils sont pour Didi-Huberman autant de symptômes qui s'offrent au regardant et que ce dernier devra interpréter. Couleur rouge, pan de blanc, taches, détails : dans la peinture, l'ouverture est rendue possible grâce à des éléments non-figuratifs.

À ces éléments correspondraient au théâtre des éléments non-textuels, comme par exemple le silence ou le rythme. Or, dans la période symboliste que nous étudions, l'art pictural se caractérise entre autres par l'importance donnée aux lignes et aux couleurs, au détriment du « sujet », tandis qu'au théâtre, il devient évident que l'intrigue (et les thèmes qui y sont liés) n'est plus un élément central de la pièce dramatique. Ainsi, les œuvres symbolistes proposeraient des images ouvertes. De plus, l'ouverture serait liée à une « abstraction », c'est-à-dire à des éléments qui ne peuvent être saisis concrètement, malgré

leur réalité matérielle²³. C'est pourquoi la structure même d'une œuvre, par définition abstraite bien que saisissable par des éléments concrets, peut être « lieu » d'ouverture²⁴. Ainsi, la structure fragmentée des pièces théâtrales modernes et contemporaines constitue un des éléments propres à ouvrir l'œuvre²⁵. Nous relevons deux stratégies créatives pouvant être à l'origine de l'ouverture : la fragmentation et le détour. La « stratégie du détour » théorisée par Jean-Pierre Sarrazac au théâtre²⁶ n'est pas sans lien, selon nous, avec l'ouverture de l'image. Finalement, le « détour » permet d'adopter un nouveau point de vue, un nouveau regard sur l'œuvre que, par conséquent, il ouvre. Par définition, il emprunte des chemins non connus, fuit tout ce qui est reconnaissable. Le lecteur-spectateur, obligé de suivre le chemin du détour (à moins de se détourner complètement de l'œuvre, c'est-à-dire refuser de faire face à elle), se retrouve dans une position instable et inconfortable, puisqu'il n'a plus de repères familiers pour le guider, ce qui a pour conséquence de susciter crainte, peur, voire angoisse. Le détour, s'il correspond

23. En effet, ces éléments sont la matière de l'œuvre.

24. Les éléments qui caractérisent les formes ouvertes ou fermées chez Wölfflin ou Klotz relèvent en partie de la composition de l'œuvre (par exemple, lignes ou cadre du tableau), et donc de sa structure. Voir Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952, 284 p. et Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, traduit par Claude Maillard, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006 [1960], 277 p.

25. Nous l'étudierons ultérieurement en nous appuyant sur les réflexions des auteurs du *Lexique du drame moderne et contemporain* (Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé / poche », 2005, 253 p.). Voir en particulier l'article « Fragment / fragmentation / tranche de vie » (*ibid.*, p. 89-96). Signalons simplement ici qu'après le précédent historique du Woyzeck de Büchner (œuvre inachevée et de fait fragmentée), c'est un théoricien et dramaturge naturaliste, Jean Jullien, qui a bouleversé la structure classique en concevant la pièce de théâtre comme une « tranche de vie » (*ibid.*, p. 93).

26. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p.; *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, 264 p.; article « détour(s) », dans Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 59-62. Le détour correspond à une vision indirecte du monde. L'artiste déforme la réalité et s'en éloigne, pour mieux l'approcher. En ce sens, rendre compte de la réalité par le symbole relève d'une stratégie du détour. À la vision du connu (je ne vois que ce que je connais) se substitue une vision de l'inconnu.

pour Sarrazac à des formes d'écriture théâtrale spécifiques (parabole, jeu de rêve, drame itinérant ou pièce satirique), pourrait également se retrouver à un autre niveau (micro *versus* macro) dans l'attention au détail, à l'« accessoire », c'est-à-dire ce qui, à première vue, ne paraît pas essentiel à la compréhension de la pièce. Il résiderait aussi dans tout ce qui fait obstacle à la pensée : ce qui ne va pas de soi, ce qui pose question, ce qui ne se contente pas de réponse toute faite. Bref, il y a détour lorsque le regardant est confronté au « non-savoir ».

Une condition de l'ouverture : le « non savoir »

Les « lectures traditionnelles » des œuvres d'art sont des lectures fermées, d'une part parce qu'elles sont déterminées par un savoir historique (des connaissances extérieures), lui-même déterminé par des critères esthétiques, et, d'autre part, parce qu'elles tendent à l'unicité (et univocité) du sens. Bien que les critères esthétiques soient variables dans le temps, à un même moment donné de l'histoire, les lectures fermées peuvent être partagées collectivement, pour peu que les regardants disposent d'un savoir identique. Au contraire, Didi-Huberman propose un autre type de lecture : la « lecture ouverte », atemporelle, pour laquelle le sens de l'œuvre n'est pas lié au contexte historique et qui tend à la multiplicité des sens. Cette lecture est en réalité une vision qui engage les sens du regardant, et qui dévoile ce que le savoir cache. En considérant que les connaissances extérieures (le savoir) ne permettent pas la compréhension de l'œuvre, voire même lui font écran, et que seule la perception (par les sens) donne accès à l'œuvre, nous adoptons un point de vue philosophique proche de celui des phénoménologues. Parmi eux, Georges Bataille écrit : « Le non-savoir dénude [...] [donc] je *vois* ce que le savoir cachait jusque là, mais si je vois, je *sais*²⁷ ». L'écrivain se trouve face à un paradoxe, car un nouveau savoir surgit de ce dénuement. Aussi le savoir fait-il toujours obstacle à la véritable connaissance de l'œuvre.

27. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954, p. 66.

L'expérience de l'ouverture de l'image, pour être possible, doit remplir une condition : celle du « non savoir ». L'image ne peut s'ouvrir à celui qui vient à elle encombré de son savoir. Le regardant doit se dépouiller de tout savoir, c'est-à-dire de toute connaissance *a priori*, car ce n'est pas le savoir qui ouvre l'image, au contraire, il constitue un obstacle à l'ouverture. Et pourtant, la question du savoir est au cœur du concept de l'image ouverte : « Tel serait donc l'enjeu : savoir, mais aussi penser le non savoir [...] l'élément du non savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art²⁸ ». Surgit ici un paradoxe : la condition du savoir est le non savoir. « L'élément du non savoir » serait ce qui « éblouit » et par conséquent ce qui aveugle, quelque chose qui agit sur nos sens (celui de la vue), que nous ne parvenons pas à « penser », c'est-à-dire à saisir par l'esprit, et qui finalement nous fait voir ce qui nous empêche de voir²⁹. Le savoir s'arrête au visible, alors que le non savoir atteint le visuel, situé au-delà du visible et au-dedans de nous. Ajoutons que si le non savoir débouche toujours sur le savoir, c'est à un mouvement sans fin qu'est entraîné celui qui ouvre l'image, mouvement sans fin qui peut mener au bord de la folie³⁰. Ouvrir l'image n'est pas sans danger.

28. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 15.

29. C'est l'expérience que vit le personnage de Maurice Blanchot, Thomas l'obscur, dans le roman éponyme : « Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas. En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré comme la mort de toute image » (Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur* (nouvelle version), Paris, Gallimard, 1971 [1950], p. 17-18). Le peintre symboliste Gustave Moreau, quant à lui, distingue les « yeux du corps », qui sont les organes visuels, des « yeux de l'âme et de l'esprit » qui seuls ont accès au savoir : « Il s'agit de savoir et de connaître, d'avoir les yeux de l'âme et de l'esprit et aussi les yeux du corps » (Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves. Ecrits complets de Gustave Moreau*, préface de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 137).

30. Georges Didi-Huberman a étudié le pouvoir de l'image ouverte sur les hystériques au chapitre VI (« La férocité mimétique ») de *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit., p. 265-267.

L'ouverture de l'image et l'« expérience intérieure »

Par le dépouillement du savoir qu'elle exige, l'expérience intime et singulière de l'ouverture de l'image peut être comparée à celle de l'« expérience intérieure³¹ » vécue par Georges Bataille, dont il dit que « le non savoir en est le principe³² ». Selon Bataille, la rencontre du sujet et de l'objet, qui constitue la fin de l'expérience, se fait dans la fusion du non savoir et de l'inconnu³³. Le sujet, qui s'est dépouillé de son savoir (au point même de douter « du fait d'être³⁴ ») n'existe plus que par ses sensations : il n'est plus qu'un corps mis en relation avec un objet qui constitue pour lui une énigme, ou encore un inconnu. De ces deux inconnus doit surgir la connaissance. Une question se pose alors : quelle connaissance peut surgir de la rencontre de l'homme et de l'œuvre d'art, à partir du non savoir et de l'inconnu ? Le dépouillement est une mise à nu, l'homme se retrouverait dans un état de pureté, d'innocence (peut-être un état originaire) et de cette façon pourrait, comme le dirait Claudel, co-naître à l'œuvre³⁵, c'est-à-dire ici, naître en même temps qu'elle. Nous pourrions alors définir la connaissance comme la double naissance de l'homme et de l'art par le contact de l'homme et de l'œuvre, voire par leur interpénétration. Or, le mouvement d'ouverture est simultané et réciproque, car il opère dans la confrontation et l'interpénétration de l'image et de celui qui la regarde. Tandis que la fermeture suppose une séparation entre regardant et regardé (le sujet est placé devant l'objet et l'observe avec détachement, voire le manipule par son esprit), l'ouverture suppose un échange entre

31. Soit une expérience mystique, mais qui n'est pas rattachée à une quelconque religion.

32. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 15.

33. « L'expérience atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu » (*Ibid.*, p. 21).

34. *Ibid.*, p. 16.

35. Paul Claudel, *Art poétique. Connaissance du temps. Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Eglise*, Paris, NRF, coll. « Poésie / Gallimard », 1984, p. 65-134.

le sujet et l'objet, et même une action de l'objet sur le sujet (l'objet même « déclenche » la vision de l'œuvre). Le sujet est pris à parti dans son individualité, dans son intimité : il est ouvert. Ainsi, ce n'est pas seulement le regardant qui ouvre l'image (rôle actif), mais aussi l'image qui s'ouvre au regardant (rôle passif). Au moment où ce qui est regardé nous regarde, nous sommes ouverts, et au moment où nous ouvrons l'image, l'image s'ouvre à nous. Le mouvement d'ouverture est double. Il résulte de l'expérience décrite ci-dessus que la connaissance de l'œuvre aboutit à une connaissance de soi (à moins que seule la connaissance de soi permette la connaissance de l'œuvre). Or l'œuvre ne peut être connue que si le « je » atteint son *ipséité*³⁶, son « vrai moi »³⁷, à savoir celui qui n'a pas d'« intention », celui qui est dépourvu de tout « projet »³⁸. En effet, l'homme n'est plus seulement placé devant l'œuvre, il est dans l'œuvre, peut-être même la constitue-t-il³⁹ : par le vide du dépouillement, il l'accueille, emplit son corps du plein qu'est l'œuvre, puis il la fait naître⁴⁰. De la même façon, l'œuvre est en lui. Il s'agit pour le sujet comme pour l'objet de se projeter « hors de soi ». L'expérience a donc lieu dans un nouvel espace, celui de la relation entre le sujet et l'objet. Il aura fallu cette plongée angoissante vers le néant (le vide du dépouillement) pour ne plus être néant. Peut-être ne

36. Pour reprendre la différence entre le « je » et l'*ipse*, établie par Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 134-135. L'*ipse* est « absurde, inconnaissable », déraisonnable, il est ce qui fait la singularité de l'être, par opposition à l'universel. Le « je » est l'intelligence commune (celle qui utilise le discours), l'expression de l'universel. Nous avons vu que l'image ouverte est le lieu du « non discours ». Par conséquent, l'image ne pourrait être ouverte que par l'*ipse*.

37. *Ibid.*, p. 164.

38. Car l'expérience intérieure, dit Bataille, « n'a pas de visée téléologique » (*ibid.*, p. 15). L'*ipse* n'est pas le « je » qui pense, il ne peut pas communiquer avec des mots.

39. Pour le phénoménologue qu'est Merleau-Ponty, les choses sont « une annexe ou un prolongement » du corps (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17).

40. Le spectateur d'un tableau naît dans l'œuvre comme le peintre « naît dans les choses » : « Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible », et en ce sens, tout tableau est d'abord « autotypographique », écrit Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* (*op. cit.*, p. 69).

s'agit-il plus alors d'une double naissance, celle de l'homme et celle de l'œuvre, mais d'une naissance double, celle de l'homme par l'œuvre, qui est connaissance. Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille écrit que « La connaissance en rien n'est distincte de moi-même : *je la suis*, c'est l'existence que je suis⁴¹ ». Nous comprenons le « je » employé dans la citation comme l'*ipse* qui seul permet la connaissance. La véritable identité est celle de l'*ipse*, elle serait éphémère dans la mesure où elle ne s'accomplirait que dans le temps de l'expérience. Aussi l'ouverture de l'image ne se fait-elle pas sans violence. L'homme, pour se dépouiller, doit se faire violence pour faire face, démuni, au vide et à l'angoisse que ce vide crée. Par conséquent, l'image ne peut s'ouvrir qu'à celui qui désire vraiment voir et savoir, car l'accès à la connaissance est douloureux, voire dangereux.

L'image ouverte et le sacré

L'image ouvre sur l'inconnu. L'inconnu, ce peut être Dieu ou bien les forces puissantes ou mystérieuses qui régissent les destinées, par exemple. L'inconnu est ce qui effraie et attire : désir et peur de savoir. Il a par conséquent partie liée avec le sacré, qui est ce sentiment mêlé de fascination et d'effroi né de tout ce qui fait mystère (*mysterium tremendum* et *mysterium fascinans*), sentiment du « numineux », comme l'appelle Rudolf Otto⁴², qui caractérise le sentiment religieux. Or l'art, aussi bien que les religions, peut exprimer ou suggérer ce sentiment irrationnel du sacré⁴³. Dans son désir de comprendre l'œuvre d'art, l'homme se heurte à l'inconnu qui le conduit au sacré⁴⁴. Il nous semble révélateur que l'expérience intérieure de Bataille soit une

41. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 129.

42. Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Editions Payot et Rivages, 2001, 284 p.

43. De même qu'il peut provoquer l'extase, selon Bataille : « Sans aucun doute tout objet d'extase est créé par l'art » (*op. cit.*, p. 88).

44. Car l'inconnu est une forme du non savoir et « le non savoir communique l'extase » (*ibid.*, p. 73).

« variation » de l'expérience mystique, et que ce qu'il recherche avant tout soit le sacré : « Ma recherche eut d'abord un objet double : le sacré, puis l'extase⁴⁵ ». Or, l'extase métaphysique, dont on peut dire qu'elle constitue une expérience du sacré, est l'expression corporelle d'une réalité indicible⁴⁶ : le corps se fait image du sacré, qu'il figure charnellement. Bataille embrasse une « philosophie du sacré » qu'exprime le « supplice » (celui de l'expérience, véritable sacrifice de l'être qui s'apparenterait à celui du Fils de Dieu⁴⁷) s'opposant à la « philosophie [profane] du travail » (ou du « projet ») de Hegel, qui selon lui « nie le monde sacré⁴⁸ ». Enfin, deux images ont particulièrement marqué la pensée de Bataille, et par conséquent son écriture. Or ces images relèvent toutes deux du sacré; l'une est l'image rassurante et close de la cathédrale de Reims, l'autre est l'image (photographique) déchirante et ouverte d'un supplicé chinois dont le supplice permet, à l'image de celui du Christ, de faire l'expérience du divin. Est-ce un hasard encore si l'image du Verbe incarné est le paradigme de l'image ouverte dans l'ouvrage éponyme de Didi-Huberman? La plupart des images qu'il étudie se déclinent en effet sur cette image paradigmatique, et relèvent du religieux et du sacré.

C'est parce que les images ouvrent sur l'inconnu, sur le non savoir et donc sur ce qui ne peut être mis en mots, sur ce qui ne peut être dit (l'indicible, l'inexprimable), qu'elles sont le lieu du non discours. Tant que l'image renvoie à un discours, elle ne pourra faire éprouver le sentiment du sacré, il lui faut donc dépasser le stade du discours⁴⁹. L'image doit dépouiller l'être de sa pensée pour lui faire vivre une

45. *Ibid.*, p. 97.

46. *Ibid.*, p. 105 : « l'expérience mystique, la vision, se situe seule au-delà de la parole et ne peut être qu'évoquée par elle ». L'évocation fait penser à la suggestion mallarméenne des symbolistes.

47. « L'imitation de Jésus : selon saint Jean de la Croix, nous devons imiter en Dieu (Jésus) la déchéance, l'agonie, le moment de non savoir du "lamma sabachtani" bu jusqu'à la lie, le christianisme est absence de salut, désespoir de Dieu. » (*ibid.*, p. 61, je souligne)

48. *Ibid.*, p. 96.

49. L'ouverture est le lieu du non discours, comme nous l'avons vu précédemment.

expérience sensorielle (qui pourrait *a posteriori*, mais non sans difficulté, être retranscrite en discours). Ainsi les images ouvrent sur ce qui est « ressenti », donc sur ce qui a une « existence » bien réelle. Mais cette existence qui ne peut être définie par des mots angoisse l'homme, « être de paroles »; privé de la pensée qui le constituerait⁵⁰, il ne sait plus qui il est ou plutôt, *il croit ne plus être*. L'ouverture provoque l'angoisse de l'existence qui serait une angoisse de pensée.

L'image est le lieu du non discours, mais sur quel(s) espace(s) ouvre-t-elle? Un espace seulement imaginaire (qui serait la projection de soi sur la scène théâtrale, par exemple)? Un espace « intérieur » qui serait, paradoxalement, ce que projette l'image en nous, ce qui est véhiculé par l'image « qui nous regarde »? À moins que cet espace intérieur ne soit celui de Georges Bataille : un espace sans images, une nuit dans laquelle le moi est confronté à son « ipséité ». Ou encore est-il un espace « intérieur extérieur », un non lieu éphémère et mouvant, c'est-à-dire un espace dont les limites ne sont jamais figées? Cet espace non définissable serait celui de l'inexprimable, du sacré. L'espace ainsi défini (par son absence de définition!) échappe aussi à toute limite temporelle. En abolissant la distance entre le regardant et le regardé, en fusionnant ou dépassant les espaces intérieur et extérieur, l'image ouverte échappe ainsi au temps qui l'a produite. Grâce à son ouverture, l'image peut contenir tous les temps et tous les espaces, c'est-à-dire le temps et l'espace de tous ceux qui l'ont « regardée », la regardent et la regarderont⁵¹.

Notre réflexion nous aura conduite de l'exploration de la figure théorique de l'« image ouverte » à celle de la notion de sacré. L'ouverture de l'image, qu'elle soit picturale ou théâtrale, en permettant le passage

50. « *Cogito ergo sum* » cartésien.

51. C'est pourquoi il est possible de parler de « lectures infinies » et d'un vertige de l'ouverture. Aucun regard n'épuise l'image. Walter Benjamin déclare : « ce qu'une peinture offre au regard serait une réalité dont aucun œil ne se rassasie » (cité par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 107).

du visible au visuel⁵², et donc l'accès à un autre espace-temps, peut se faire sur le sacré qui n'est pas « représentable », dans le sens où il ne peut être contenu dans les limites de la forme. De plus, si on définit le sacré comme un sentiment⁵³, seul le corps ouvert par l'image peut l'éprouver, l'expérimenter. Le sacré s'expérimenterait dans des formes artistiques particulières (originales), qui auraient toutes en commun d'être « ouvertes ». Nous pensons que les artistes symbolistes, dans leur recherche de nouvelles formes, ont produit des images ouvertes; point où la théorie rejoint la pratique. Ainsi, le sacré pourrait surgir du choc entre la beauté de l'œuvre d'art (la forme parfaite) qui « attire » et l'informe, éléments « défigurants » (imparfaits) de l'image, qui « repoussent » le spectateur. C'est pourquoi le sacré pourrait être suscité par le sublime. En effet, le sentiment du sacré, mélange de fascination et de peur, est contradictoire et produit simultanément deux mouvements opposés, comme le fait le sentiment du sublime⁵⁴. Tandis que l'homme serait fasciné par la beauté, sa peur viendrait de la prise de conscience d'une perfection toujours menacée (de l'intérieur, par l'œuvre elle-même ou de l'extérieur, par le regardant), et donc impossible. Ce qui expliquerait le refus de certains spectateurs (peut-être de la plupart?) d'ouvrir l'image, car l'ouverture fragilise l'être, ébranle les certitudes, voire le conduit au vide angoissant de son néant⁵⁵.

52. Idée développée par Georges Didi-Huberman dans *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit.

53. À l'instar de Rudolf Otto qui le nomme « sentiment du numineux ».

54. L'espace de cet article ne nous permet pas d'analyser les analogies entre les sentiments de sacré et de sublime. De plus, ces analogies suscitent un certain nombre de questions, telles que « Une œuvre d'art doit-elle être sublime pour susciter le sentiment du sacré ? » ou « Le sublime est-il seulement une catégorie esthétique ? », etc. Nous envisagerons ces questions dans le cadre de notre thèse.

55. Le néant qui n'est pas rien, mais la chose même (*rem*), « l'essence de l'homme », selon Georges Bataille (*L'Expérience intérieure*).

Mirella Vadean
Université Concordia

La ritournelle comme mode de pensée lié au figural

Mais attends donc la ritournelle, avant de dire ton solo¹.

Sophie Gay
Le maître de chapelle, ou le souper imprévu

Entrata

L'imagination créatrice n'est pas uniquement attribut d'auteur, mais aussi attribut de lecteur. En effet, à travers la lecture, le lecteur donne corps à sa pensée, grâce à des figures qui émergent sans cesse. Par exemple, dans *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien, attardons-nous aux passages qui décrivent : le territoire parcouru par la communauté de l'Anneau pour accomplir sa mission de détruire l'Anneau unique; la rivière du Gué qui délimitait Fondcombe —

1. Sophie Gay et Alexandre Duval, *Le maître de chapelle, ou Le souper imprévu*, comédie de Alexandre Duval, arrangée en opéra-comique en deux actes par Sophie Gay, musique de Ferdinand Paer, Paris, Colombier (C. 457), [18--].

domaine des Elfes — du reste du monde; les marécages — terres noyées et fascinantes d'où les Hobbits échappent à l'attraction définitive de la mort; l'armée des morts — des fantômes, voués à l'errance et à la nostalgie du repos final; La Porte Noire — entrée au pays du Mal suprême; le volcan de la Montagne du Destin où il faut jeter l'Anneau pour rétablir le Bien dans le monde; la Mer cernée de remparts séparant la Terre du Milieu du pays des divinités². Lorsque nous parcourons ces passages, une constellation figurative se met en place. La rivière, les marécages, les fantômes, la porte, le volcan, la mer, sont des éléments qui renvoient sans exception à la notion de limite, de frontière, de seuil. La limite soulève, dans le contexte de notre étude, une question catégorielle complexe, car la limite est à la fois concept et figure. La limite est un concept appliqué par le lecteur aux figures littéraires pour les saisir, tout comme elle est une figure en soi qui *se trace* et *se retrace* constamment sous des formes renouvelées lors du parcours de la lecture³.

Les exemples choisis dans le récit de Tolkien « s'emparent » du sens même de la notion de limite et la donnent à comprendre comme frontière entre concept et figure, entre percept et affect. En dépit de cette dualité qui mériterait un regard attentif et détaillé, nous n'explorerons pas dans notre étude l'entendement de la limite à partir du récit de Tolkien. Nous focaliserons notre analyse sur la manière dont cette figure prend contour et évolue vers une « figure pensée ». Notre attention est retenue par le fait que cette notion de limite est destinée à réapparaître dans l'esprit du lecteur à la façon d'une *ritournelle*. Les exemples choisis attestent un trajet de lecture (dans l'ordre de l'évolution temporelle et spatiale du récit) et dessinent une problématique hétéroclite qui dépasse l'analyse textuelle. Cette manière de retour particulière fera

2. Voir John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgois Editeur, tome I, II, III, 2000 [1973].

3. Voir la notion de « figure trace » et de « figure pensée » dans Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 243 p.

l'objet de notre étude. La notion de limite évoquée ne représente pour nous qu'un *seuil à franchir*.

Ainsi, nous plaçons cette étude dans la perspective d'une compréhension de la ritournelle comme processus figural lié à l'acte de lecture, relevant du rapport direct qui existe entre les affects et la pensée. Nous reconnaissons dans notre démarche la correspondance des savoirs issus de plusieurs disciplines comme la littérature, la musicologie, la philosophie ou la psychanalyse. Pour commencer, nous nous soumettons à notre tour au mouvement même de la ritournelle pour « reprendre » le sens accordé par la musicologie à cette notion. Puis, dans un deuxième temps, nous retrouverons la ritournelle dans le littéraire, où elle révélera un aspect essentiel : lorsque le chant public (désigné comme lecture à haute voix) cesse, le chantonnement (désigné comme lecture pour soi, intime, lecture de la figuration) commence. Approfondir cet aspect nous permettra de comprendre, dans un troisième temps, la ritournelle comme mouvement de reconnaissance perpétuelle. La reconnaissance implique la présence en rapport direct avec l'absence, ce qui soulève l'inquiétude devant la nuit, le chaos où la lecture et ses figures peuvent parfois conduire. Cela implique une déstabilisation des affects qui peut étonnamment traduire le bonheur de figuration, comme nous le montrerons dans notre quatrième et dernière partie.

Cadence. Refrains

En dépit de la simplicité apparente du terme ritournelle, qui ne cacherait rien de particulier derrière une stéréotypie évidente, le sémantisme de cette notion, très éclectique déjà sur le territoire de la musique (d'où elle provient), invite à poser un regard approfondi sur ce territoire même afin de pouvoir la comprendre ailleurs, hors de la musicologie, dans la philosophie ou la littérature.

Musicalement, la ritournelle (de l'italien *ritornello*, *ritorno*) désigne d'abord le retour d'un passage instrumental que l'on entend au début d'un morceau et qui revient régulièrement comme refrain. C'est la

chanson populaire italienne qui s'en sert en faisant répéter de petites strophes de trois à quatre vers (qui riment le plus souvent), avant que cette technique répétitive ne soit introduite dans le madrigal italien de l'*Ars Nova* au XIV^e siècle, dans le but de répéter les derniers vers des longues strophes. À partir du XVII^e siècle, son usage et sa signification se diversifient. La ritournelle désigne l'*entrata*, soit l'introduction instrumentale à une partie vocale, introduction qui se répète. Son rôle est de marquer le chant vocal, mais aussi de *séparer* les strophes⁴. Cet usage s'étendra à l'opéra, à l'oratorio et à la cantate, où la ritournelle se retrouve au début d'un chant (pour l'annoncer), à la fin (pour le renforcer) ou au milieu pour *reposer la voix*. Le prologue d'*Orfeo* de Monteverdi est un bon exemple de ritournelle (une partie reprise trois fois) comme répétition sans lien, sans rapport thématique avec le chant qu'elle introduit. Le sens de *rupture* s'affermirait donc au sein même d'un procédé qui devrait assurer la continuité⁵. Ce même sens de rupture est restitué également par Lully qui considère la ritournelle comme prélude sans lien avec l'air qu'il introduit.

À partir du territoire des notes, la ritournelle est entraînée dans une véritable chorégraphie de registres, étant associée aussi à la danse. Un exemple suggestif dans ce sens est le *Boléro* de Maurice Ravel, musique de ballet où mélodie et pas de danse se répètent dans un crescendo progressif.

De ces considérations techniques, retenons : 1) l'aspect innovateur de la ritournelle, *ars nova*; 2) la variété du registre instrumental-vocal :

4. Par exemple, *Il Ballo delle Ingrate* de Claudio Monteverdi, créé à Mantoue en 1608 et publié en 1638, dans le VIII^e livre de madrigaux. On y jalonne par une ritournelle l'intervention des chanteurs. Voir aussi à ce sujet Marc Vignal [dir.], *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 724-725.

5. Voir et écouter Claudio Monteverdi, *Orfeo, favola in musica*, créée à Venise en 1609, en l'honneur du Sérénissime D. Francesco Gonzaga, Prince de Mantoue. Pour la partie théorique de la ritournelle musicale, voir Marc Honneger, *Dictionnaire du musicien. Les notions fondamentales*, Paris, Larousse, 2002, p. 694. Voir aussi Christophe Hardy, *Les mots de la musique*, Paris, Belin, 2007, p. 513 et Jacques Siron, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre mesure, 2002, p. 359.

la ritournelle est une partie instrumentale qui introduit le chant, qui peut ou non reprendre l'idée mélodique; 3) le repos, la pause : la ritournelle sert à reposer la voix; 4) la rupture, voire la double rupture instrumentale / vocale, mais aussi la rupture sur le plan thématique lorsque la ritournelle désigne une partie sans lien avec le chant qu'elle introduit; 5) l'aspect qui « spatialise » la ritournelle en lui imposant *de faire des pas* vers d'autres territoires, de la musique vers la danse et au-delà. La stéréotypie présumée au départ comme inéluctablement liée à la ritournelle s'efface devant une pluralité des sens qui l'enrichit. Cette pluralité est garante d'une liberté, celle de la traversée des champs, des disciplines.

Fugue. Territoires

« La ritournelle est une forme de retour ou de revenir, notamment musical lié à la territorialisation et à la déterritorialisation », écrit Villani, d'après la définition de Deleuze et Guattari⁶. Il convient donc de reconnaître ce déplacement qui se situe au centre de notre objectif, dans un contexte interdisciplinaire qui pose constamment et avant tout un problème de méthode.

Il y a une trentaine d'années, on examinait les exigences de ce qu'on appelait alors l'« approche externe » du littéraire. On soulignait que toute autre discipline appliquée à la littérature devrait répondre aux particularités de cette dernière afin d'éviter les imprécisions, le « dilettantisme⁷ ». Ce point de vue renforce l'idée de division disciplinaire qui s'efforce notamment de préserver les frontières propres à chaque domaine et pose ainsi concrètement le problème de méthode auquel se confronte quiconque désire entamer des traversées.

6. Arnaud Villani, « Ritournelle », Robert Asso et Arnaud Villani [dir.], *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les Cahiers de Noesis, n° 3, printemps 2003, p. 304.

7. À consulter à cet égard Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, choix*, suivie de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, 192 p.

Néanmoins, il faut reconnaître que de nos jours cette « autonomie disciplinaire » perd du terrain⁸. « L'esprit hyperdisciplinaire » qui naît de cette parcellisation a été démontré comme « dangereux ». Non seulement il mène à la chosification de l'objet étudié, mais il mène à ce qu'Edgar Morin nomme l'« esprit de propriétaire », un esprit qui défend avec férocité le territoire de sa discipline. Morin soulève à ce sujet une analogie suggestive entre le mot *discipline* et le mot *flagellation* : flagellation, en l'occurrence, de celui qui ose s'approcher du domaine d'idées appartenant à une autre discipline⁹.

Or, cette « flagellation » ne devrait plus être moyen de sacrifice, de punition aujourd'hui. Ce moyen se vérifie difficilement dans le contexte contemporain qui prône l'interdisciplinarité¹⁰. D'ailleurs, il faut ajouter que, paradoxalement, l'histoire des sciences humaines nous instruit constamment sur les ruptures des frontières disciplinaires et sur la contamination des disciplines (et cela depuis l'époque humaniste). Après tout, il serait plus approprié de considérer cette dite nouvelle « posture » interdisciplinaire comme une *ritournelle* en soi, un retour à une manière de pensée globalisante, une « pensée complexe¹¹ », un idéal qui ne fait que revenir aujourd'hui, même si le sens de territoire disciplinaire est encore maintenu. Notre tentative de déterritorialiser la ritournelle de la musicologie et de la réterritorialiser dans la littérature, notamment à travers l'acte de lecture qui nous intéresse ici, se fera en tenant compte

8. Cette autonomie réfère à une délimitation concrète et précise de frontières, du langage, des techniques et certes des théories propres à une discipline. Voir Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin interactif du Centre International de Recherche et Etudes transdisciplinaires*, n° 2, 1994, <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b2c2.htm> (20 février 2009).

9. Le sens étymologique du terme *discipline* désigne aussi le fouet destiné à la flagellation (*ibid.*).

10. Une précision s'impose : à présent, les disciplines existent encore avec leurs frontières bien délimitées. Notre propos ne vise pas à affirmer le contraire. En nous appuyant sur les propos de Morin, nous voulons souligner le besoin qui se fait de plus en plus pressant de rendre les frontières floues.

11. Le terme appartient à Edgar Morin. Voir *La Méthode*, Paris, Seuil, 2008, 6 tomes et *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2005, 158 p.

le plus possible de ces considérations ainsi que des particularités des disciplines convoquées, tout en tentant de « déboussole les mesures ». De la sorte, nous considérons la ritournelle comme un retour tout à fait renouvelé :

La ritournelle est « liée à la *reprise* kierkegaardienne et à la répétition nietzschéenne au sens d'éternel retour ». Il s'agit de faire revenir dans un échange de codes et une plus-value de passage, dans un rythme comme entre-deux qui déboussole toutes les mesures, l'universel singulier contre les particularités de la mémoire et les généralités de l'habitude. Dans la ritournelle il y a cette invention de vibrations, de rotations, de gravitations et tournolements, de danses et de sauts qui atteignent directement l'esprit¹².

De chant, la ritournelle se fait danse, une danse de la traversée. Elle devient moyen d'orientation, elle « déménage [du territoire de la musique] et prend la fuite vers ailleurs¹³ ». Cet ailleurs est, pour nous, la lecture. C'est sur ce terrain que nous la retrouverons comme objet conceptuel permettant de penser le processus figural.

Les considérations d'Anne Sauvagnargues au sujet de la ritournelle constituent un important appui à notre analyse. Pour l'auteure, la ritournelle se définit sur un double plan : celui de la stéréotypie, comme représentation d'une forme donnée qui la transformerait en un simple « mot de passe » et celui du chantonement, comme « chant détourné de l'usage public », une forme d'expression exclusivement naturelle, une forme corporelle rassurante inscrite dans nos profondeurs (on chantonne des comptines, des strophes, à travers lesquelles on se retrouve, se rassure aussi)¹⁴. Chantonner relève d'une activité intime à l'abri de tout spectacle. On se situe donc à un moment pré-esthétique où on chante pour soi-même. *Le chantonement comme expérience individuelle par*

12. Arnaud Villani, *op. cit.*, p. 304, citant Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 14 et 16.

13. *Ibid.*, p. 305.

14. Voir Anne Sauvagnargues, « La ritournelle », <http://www.synesthesie.com/heterophonies/ritournelles/sauvagnargues.html> (20 février 2009).

excellence est la figure qui incarne pour nous le concept de ritournelle en tant que processus figural. Et comme « la dialectique [même] de l'expérience trouve son achèvement propre non dans un savoir définitif, mais dans l'ouverture à l'expérience suscitée par l'expérience même¹⁵ », essayons de saisir en quoi consiste cette ouverture offerte par la ritournelle — chantonement lié à la pensée et issue de la figuration.

La lecture est un acte individuel. Tout comme pour Sauvagnargues, la ritournelle fait voir qu'en transformant le chant en chantonement on passe d'une communication à une métacommunication, ainsi transformant toute action destinée à l'autre en une action vouée exclusivement à soi-même. Pour nous, la ritournelle confirme que la figuration est une activité adressée à soi-même. Les figures qui émergent lors de la lecture sont de l'ordre du personnel, elles ne font jamais loi¹⁶. Figures anonymes, figures des anonymes en quelque sorte, elles ne sont pas destinées à quitter le monde intérieur. Le lecteur ne signe nulle part les figures qu'il investit. Ou plutôt le lecteur signe (déclare) uniquement pour lui-même, dans son cadastre intime, ce bien qui lui appartient, remettant ainsi en cause le sens même de *cadastre* qui, de *registre* public, devient privé. Le lecteur, dans son processus figural, n'a pas besoin de public et assume la « gratuité » de son action, car dans la plupart des cas produire quelque chose pour soi-même et non pour la communauté relève de l'indifférence, voire du désintérêt. Figurer à travers la lecture signifie donc produire quelque chose qui se dérobe à la préhension (communautaire) et qui « ne s'imprime nulle part¹⁷ ». Tout comme la ritournelle, la figuration est « autotélie¹⁸ ». Ainsi retrouvé dans la sphère du privé, le chantonement se soucie dès lors uniquement des affects du lecteur.

15. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 203.

16. La figure « ne peut être une loi ». (Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 62)

17. Voir à ce sujet Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13-32.

18. Le terme est utilisé par Anne Sauvagnargues, *op. cit.*

Il n'y aura ritournelle que là où les signaux d'interpellation [...] sont détournés de leur utilisation au premier degré (obtenir la réaction de l'autre) pour être utilisés au second degré [...] pour soi-même¹⁹.

Quand le chant cesse, le chantonnement commence. En chantonnant, on ne vocifère pas pour attirer l'attention de l'autre, on fait des vocalises intérieures pour soi-même. Lorsque le lecteur cesse de lire à haute voix, devant tout le monde, pour se faire comprendre par tout le monde (en respectant les règles prescrites par tous les rituels associés, y compris et surtout celui de la théorie), il commence à lire pour lui-même. La figuration devient alors possible. Autrement dit, lire pour soi-même et ne cesser de relire pour soi-même, de chançonner, signifie se libérer de toute contrainte, de toute « fonction collective » (théorique ou autre), signifie pouvoir libérer sa pensée.

Ainsi, ce mécanisme de répétition que l'on a compris rassurant (avec le chantonnement des comptines) devient inquiétant. Car *la pensée liée au figuratif échappe constamment au refrain parfait*²⁰. Tout comme on ne reproduit jamais de la même manière une strophe, on ne refait jamais les mêmes pas de danse, on ne pense pas de la même manière un aspect qui revient. Encore une fois le chant (la lecture) se distingue du chantonnement (la pensée figurative). En chantonnant, on ne reproduit pas les strophes (des théories), mais on les intériorise, on en fait des parties de notre corps et on leur donne un corps de pensée différent, on les figure. Dans le silence de sa propre lecture, chaque lecteur chantera *de sa propre voix*, qui ne peut pas être la même que celle d'un autre lecteur. Si, pour Anne Sauvagnargues, la ritournelle est une coexistence de stéréotype et de chantonnement qui relève d'une seconde nature (celle enfouie au plus profond de nous-mêmes), pour nous, la figuration souligne assurément le *devenir* de la ritournelle qui évolue et laisse derrière elle le stéréotype pour décrire un caractère

19. *Ibid.*

20. C'est pour cela que la ritournelle est toujours à comprendre au second degré.

qui tient exclusivement de cette seconde nature grâce à laquelle nous pensons *par et avec* les figures que nous investissons.

Ballets. Mouvements

Nous avons vu que la voix change en fonction du type de lecture empruntée et nous avons compris que la voix du chantonnement est la voie de la pensée figurale. Chantonner signifie évacuer la tendance à une lecture vide, une lecture sans figures créées. Comme la voix occupe parfois tout l'espace du discours (dans les cas où elle capte toute l'attention, les mots importent moins), l'acte de figurer peut occuper parfois tout l'espace de la pensée en conduisant le lecteur au bord de tout territoire, en le jetant parfois dans le chaos, dans le noir. Figurer, c'est se confronter au chaos. Figurer, c'est vouloir atteindre le moment où toute réalité se dissout²¹. Certes, cet itinéraire est conditionné par l'existence des figures. Mais les figures existent-elles? Ou plutôt qu'est-ce que cela veut dire que les figures existent? Une figure n'existe jamais comme toute autre chose existe. De plus, son accomplissement coïncide presque avec sa disparition et cela uniquement pour qu'elle puisse réapparaître renouvelée encore et encore, ainsi *faisant sa ritournelle*.

Pour Guillaume Sibertin-Blanc, la ritournelle est rupture dans le silence, elle annonce un saut qui permet de passer de l'ombre à la lumière à travers une fixation, une attraction vers un centre autour duquel les éléments trouvent une consistance, s'agencent, formant un nouveau territoire. Ainsi, le besoin de la ritournelle est la reconnaissance²².

Depuis notre perspective, celle du processus figural, la ritournelle n'est pas saut, ni attraction proprement dite vers un centre (qui serait une figure, ou la figure). Dans notre cas, la ritournelle confirme qu'une figure est évanescence et qu'elle ne se forme que pour disparaître. Et

21. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 48.

22. Guillaume Sibertin-Blanc, « La ritournelle », <http://www.synesthesie.com/heterophonies/ritournelles/sibertinblanc.html> (20 février 2009).

si elle réapparaît, elle n'est jamais la même. Une figure n'est pas un centre, pas dans le sens de point fixe à atteindre. S'il fallait l'admettre ainsi, elle perdrait le statut même de figure, elle serait une image préétablie vers laquelle on se dirigerait. Autrement dit, on aurait l'objet, l'image viendrait ensuite. Or, le propre d'une figure est d'être elle-même un objet qui se forme. De plus, une figure n'est jamais figée, elle doit être étudiée et saisie en processus, en mouvement²³. Figurer, penser, chantonner, c'est donc aller à l'infini, toucher, si on veut, un point, mais un point où le *ici* se confond avec le *nulle part*, comme le montre Blanchot (car il faut toujours tenter le chaos pour penser). Par conséquent, s'il fallait reconnaître un (le) centre dans l'acte de la figuration, celui-ci serait *nulle part*.

À la suite de ces considérations, la conciliation de la reconnaissance sur le terrain du figural, la reconnaissance posée comme besoin de la ritournelle devient problématique. Pour reconnaître quelque chose, il faut d'abord connaître. Pour reconnaître la présence de quelque chose, il faut que ce quelque chose soit d'abord présent. Le rapport connaissance / reconnaissance a souvent été fondé sur le rapport présence / absence.

Pour ce qui est du sens de la présence d'une figure, nous nous trouvons ici devant une acception différente de la notion de présence. À un premier niveau qui est celui de la pensée courante, quotidienne, nous sommes tournés vers ce qui est présent, c'est-à-dire vers un lieu ou une chose que nous identifions en temps et lieu et non pas vers leur présence ni la mise en présence²⁴. Or, dans la figuration, il faut se tourner vers la mise en présence de la figure. C'est ce que nous avons essayé de faire en évoquant au départ la figure de la limite qui apparaît dans l'esprit du lecteur, puis s'efface pour redevenir présence sous une autre forme, plus loin au fur et à mesure que des éléments suggestifs l'incarnent dans le parcours de lecture. André Lalande explique la présence en rapport avec l'absence :

23. Comme le montre aussi Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 19 et suivantes.

24. Bernard Honoré, *L'épreuve de la présence. Essai sur l'angoisse, l'espoir et la joie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005, 302 p.

[I]l y a une présence qui enveloppe tous les objets possibles de la pensée; et le temps, au lieu d'être une conversion de l'absence en présence et de la présence en absence, est bien plutôt la conversion d'une des formes de présence en une autre²⁵.

Les considérations de Lalande sur le rapport de présence / absence se complètent par celles de Blanchot, qui montre que ce qui est nouveau ne renouvelle pas nécessairement. Ce qui est présent ne présente rien, mais se représente. On comprend ici la représentation comme une nouvelle présentation (et non comme concept, acte d'imagination ou de symbolisation mimétique ou autre). Le présent / absent confirme l'acte de lecture comme un mouvement qui tient du retour, car il y a quelque chose dans la figuration que le lecteur *ne connaît pas*, mais qui revient toujours dans son esprit et, par ce retour, il le reconnaît. Sauf que « cette reconnaissance ruine toujours en [lui] le pouvoir de connaître²⁶ » et l'incite à poursuivre sa lecture et sa pensée. Chantonner dans le chaos, dans la nuit, ne rassure plus. Dans le noir, on ne sait jamais où on met le pied. Il faut accepter de se laisser aller, se laisser guider par une figure qui ne se forme que pour disparaître aussitôt, ainsi nous obligeant à la suivre. Tout en la suivant, nos affects se déstabilisent peu à peu...

De toute évidence, la ritournelle, depuis le territoire du figural relatif à la lecture, n'incarne pas une répétition absolue. La ritournelle dit la création des liens. Ainsi, pour nous, la ritournelle n'est pas saut (*allegro*)²⁷, elle est marche lente (*andante*) plus adaptée à la contemplation, au musement propre à la figuration. Cette marche transforme le mouvement accéléré, dans un ballet où chaque pas est attentivement posé, en tâtonnant sans cesse dans le noir, spatialisant ainsi les nouveaux territoires traversés.

25. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, p. 799.

26. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 27.

27. Le tempo de l'*allegro* conviendrait mieux pour suggérer, « figurer » le dynamisme, voire la vitesse avec laquelle on « saute », on bondit dans la pensée.

Un exemple particulièrement efficace, qui traduit la ritournelle en rapport avec la figuration, est le leitmotiv wagnérien — un thème musical qui évolue, qui ne demeure jamais le même. On a reconnu le mérite de Richard Wagner d’avoir ouvert la musique vers de nouveaux devenirs²⁸. Outre la voix (qui bénéficie d’une attention particulière dans l’histoire de la musique classique), l’orchestre est l’instrument privilégié du leitmotiv. Ce dernier confère à la musique le pouvoir d’engendrer des pensées. Il est intéressant de remarquer qu’en dépit de toute certitude qui associerait le leitmotiv à la musique, celui-ci s’apparente étrangement au domaine du littéraire, à la métaphore filée. Ainsi, le leitmotiv reflète une ritournelle disciplinaire : il *quitte* la littérature, se déterritorialise pour s’établir, se reterritorialiser dans la musicologie, pour finalement *revenir* au point de départ sur le terrain de la littérature où il s’incarne sous diverses autres formes, bien plus complexes qu’une simple métaphore filée.

Le leitmotiv wagnérien s’impose par des paramètres et caractéristiques spécifiques qui font voir que d’un simple refrain, d’un « motif conducteur ou caractéristique » dont le rôle est de « commémorer » une idée, une situation, un personnage apparus déjà une fois, le leitmotiv dit wagnérien évolue²⁹. Notons que toutes ces perceptions engendrées par le leitmotiv ne sont jamais préétablies. Tout

28. La singularité du leitmotiv wagnérien réside dans le fait qu’il évolue. Il se transforme tout en se répétant. Mais le leitmotiv est un procédé musical connu dans la musique depuis fort longtemps. Il résonne dans le lied, dans l’oratorio, dans la cantate, comme musique qui « accompagne le chant », comme « partition qui double la narration : elle rappelle l’intrigue par un jeu d’associations et de réminiscences ». Défini comme « motif caractéristique » par Theodor Adorno, ou comme « motif conducteur » par C. Roland, le terme doit son nom et sa célébrité à Hans von Wolzogen, un des exégètes de Wagner qui le propose dans la revue qu’il dirige à partir de 1878, *Bayreuther Blätter*. Ce dernier a emprunté le terme à F.W. Janz, qui s’en était servi pour une analyse sur Weber en 1871. La critique note, en réalité, l’existence du mot dès 1860 où A. W. Ambros l’avait trouvé approprié pour expliquer, déjà, des passages des œuvres de Wagner et de Liszt. Mais dans tous ces cas, le leitmotiv est un mot signifiant une simple itération. Bruno Lussato, *Voyage au cœur du Ring. Wagner — L’Anneau du Nibelung. Encyclopédie*, Paris, Fayard, 2005, 832 p.

29. Bruno Lussato, *op. cit.*, p. 358.

se passe en mouvement, en marchant, en écoutant puis en chantonnant dans notre esprit. Le leitmotiv restitue « le caractère fondamentalement imprévisible de la forme musicale wagnérienne, et c'est pourquoi celle-ci semble parfois s'élaborer sans répondre à un plan préétabli³⁰ ».

Du point de vue procédural, ce qui assure la transformation leitmotivique à partir d'un noyau musical ou dramatique, c'est la dérivation. Christian Merlin montre que la dérivation wagnérienne fonctionne par *acheminements*. Par exemple dans la *Tétralogie* ou le *Ring*, le Thème du Destin *se dirige* et s'achève dans le Thème de la Mort, celui des Traités dans celui de la Servitude et ainsi de suite. La force du leitmotiv wagnérien est de faire voir *le devenir* de l'action par cette variation, cette modulation, et de recouvrir ainsi sa capacité de projection, de ne plus être un simple *rappel*³¹.

Ces compétences évoquent la mélodie continue ou infinie, innovation wagnérienne, une nouvelle forme d'expression musicale qui dévoile la répétition sous un angle nouveau. Sa forme de contenu ne repose jamais sur de simples reproductions, mais sur des devenirs et sur leurs changements. Sa configuration montre que la mélodie infinie n'est pas une mélodie sans fin, sans conclusion. Cette mélodie a bien une fin, mais une fin qui se confond avec la fin de l'œuvre, comme le désirait Wagner lui-même. La mélodie infinie est une mélodie d'une épaisseur illimitée, faite des résonances diverses qu'elle synthétise. La mélodie infinie n'est pas infinie parce que sa limite se voit sans cesse poussée, mais parce qu'elle est infinie à tout moment³². La reconnaissance, chose aisée qui

30. Christian Merlin, *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne. Contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 373. La figure fonctionne de la même manière, elle jaillit dans nos esprits, puis elle ne répond à aucune tentative de prévision. Elle nous situe dans un ordre d'attente, de l'espoir perpétuel.

31. Le processus figural de la frontière dans le récit de Tolkien, évoqué au début de notre étude, peut s'étudier selon la méthode leitmotivique de type wagnérien.

32. Ce qui caractérise ici l'infini n'est pas la durée, mais la composition intrinsèque. Or, cette composition intrinsèque se voit grâce aux leitmotivs. Voir François Nicolas, *La « mélodie infinie » comme synthèse musicale par modulation*, 2006, <http://www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/10.htm> (14 novembre 2007).

semble assurée d'emblée par le terme même de *leitmotiv* (motif qui revient), est compromise une fois de plus. Tout comme la reconnaissance dans le figural évoquée ci-dessus, la reconnaissance « normalement » attendue *dans* et *par* le leitmotiv désigne une déstabilisation des affects.

Contrepoint. Affects

Le rapport ritournelle / affect relève des émotions diverses agissant sur le lecteur³³. Dans cette étude qui propose la figuration comme chantonement, l'émerveillement serait une telle émotion. Les figures qui émergent dans notre esprit lorsque nous lisons³⁴ nous livrent à la fascination, nous poussent à traverser notre propre limite, en laissant le monde (du quotidien), pour pénétrer dans la solitude la plus parfaite, dans un autre monde, là où règne un recommencement éternel. Certes, dans ce départ silencieux où seule notre petite voix de lecture chantonne tout doucement, nous admettons l'inquiétude liée au figural qui nous éloigne du réel et nous plonge dans un ailleurs, celui de la figure où ce que l'on découvre saisit la pensée dans son étendue infinie. Mais c'est en plongeant dans la nuit que « le regard se fige en lumière, la lumière [qui] est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir [...], une lumière [...] effrayante et attrayante³⁵ ». Tout en chantonnant, le lecteur va du figural vers le monde. La figure est son moyen de pensée³⁶.

Seul, lorsqu'il figure, sous l'empire de sa propre subjectivité, le lecteur sent l'interminable. Et même s'il tombe dans l'aveuglement, dans la nuit, il demeure dans la lumière, dans la vision, dans la compréhension encore, car « l'aveuglement est vision encore, vision qui

33. Selon Sibertin-Blanc, la déstabilisation des affects, conséquence d'une rupture, est incarnée par la ritournelle et représentée par le saut.

34. Dans notre cas, les passages énumérés au début de notre étude, tirés du récit de Tolkien.

35. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 30.

36. Certes, l'étude sur le statut de la figure et du chantonement peut continuer. En effet, il faut bien se demander si toute figure amène à chantonner, à penser.

n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir³⁷ ». Les figures assurent cette vision. Grâce à elles, l'angoisse se transforme en bonheur, le bonheur de la pensée, de la figuration. C'est à travers ce bonheur final que nous comprenons la déstabilisation des affects.

L'étude des affects du lecteur prouve que ce bonheur ne se produit jamais ou très rarement lorsqu'on chante (on lit à haute voix devant tout le monde et selon les normes préétablies), mais qu'il se produit surtout lorsqu'on chantonne (on lit à voix intérieure, dans la solitude et dans la pause de la règle). La déstabilisation des affects se réalise donc dans cette liberté de la lecture intérieure. Notre étude essaie de frayer un chemin analytique vers cette liberté, que nous comprendrons dans le sens de « pouvoir de constitution des problèmes³⁸ ». Des problèmes qui ouvrent l'horizon du sens de la figure pour / dans notre pensée et notre discours.

En retraçant le parcours historique de l'expérience esthétique, saisie en particulier par le concept kantien du beau et celui de volonté de puissance de Nietzsche, Agamben pointe la manière dont l'expérience de l'art est passée, au fil du temps, du « spectateur désintéressé à l'artiste intéressé³⁹ ». En ce qui a trait à ce spectateur (lecteur) désintéressé, l'auteur se sert d'un exemple qu'il emprunte à la musique et qui se montre particulièrement propice à notre propos :

[L]a première fois qu'apparaît dans la société européenne médiévale quelque chose qui ressemble à une considération autonome du phénomène esthétique, c'est sous la forme d'une aversion et d'une répugnance envers l'art, dans les instructions de ces évêques qui, face aux innovations musicales de *l'ars nova*, interdisaient la modulation du chant

37. *Ibid.*, p. 29.

38. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 4.

39. Giorgio Agamben, « La chose la plus inquiétante », *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 8.

et la *fractio vocis* durant les offices religieux parce que la fascination qu'elles exerçaient distrayait les fidèles⁴⁰.

Qu'en est-il aujourd'hui de ce « fractionnement des voix » de et dans la théorie? Est-il en mesure de disposer à un certain émerveillement? Cet émerveillement est-il toujours un interdit?

Ars Nova

Conclure reviendrait à une tentative de synthèse qui ne saurait mieux se faire que sous la forme d'une dernière ritournelle. Reprenons les spécificités de la ritournelle dans la musicologie pour les reconnaître dans le territoire du littéraire. 1) Tout comme elle est technique nouvelle du madrigal, la ritournelle relève d'un *ars nova* de la pensée en lien avec le figural issu de la lecture lorsqu'elle traverse des *registres* et territoires. 2) Tout comme elle est rupture instrumentale / vocale ou thématique en désignant une partie sans lien thématique avec le chant qu'elle introduit, la ritournelle établit la rupture entre une lecture vide sans figures et une lecture peuplée de figures, qui guide le lecteur vers une pensée variée. 3) Tout comme elle sert de repos pour le chanteur, la ritournelle est repos de / dans la lecture à haute voix. La ritournelle permet que la voix *se repose* de toute convention pour chercher, grâce aux figures, sa propre voie, sa propre errance.

Mais, comme nous l'avons montré, la reconnaissance de ces spécificités ruine le connaître. En nous proposant de considérer, surtout de reconsidérer la place des affects dans le discours autorisé (notamment théorique), dans le chant public, nous n'avons rien résolu. Nous n'avons fait que dégager une nouvelle problématique de la ritournelle qui l'inscrit ainsi dans la marche d'une critique à *venir*. Le connaître demeure de l'ordre de l'avenir. Notre étude nous a placée face à de nouvelles questions.

40. *Ibid.*, p. 9.

Comment peupler ou repeupler le chant de la ritournelle? Comment laisser les figures envahir le discours théorique, pour qu'elles permettent ainsi au subjectif d'infuser, d'embellir l'objectif voulu de la théorie, devenue trop souvent fade? Comment la ritournelle s'inscrit-elle dans un code où le singulier s'impose « devant les généralités de l'habitude », ainsi déboussolant « toutes les mesures⁴¹ »? Comment faire pour que la ritournelle qui n'est plus saut, mais marche lente, devienne aussi élégante, voire esthétique, tout en passant de l'*allegro* à l'*andante* puis à l'*andante grazioso*? Comment faire d'un discours théorique contemporain une fête (musicale) de la pensée? Une fête à laquelle on chanterait sur une voix différente, pleine d'émotion...

41. Arnaud Villani, *op. cit.*, p. 304.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Élane Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.



Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8

