

Dossier « Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences »

Lemoine, Geneviève (dir.)

Pour citer cet article :

Lemoine, Geneviève (dir.). 2005. *Postures*, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/arts-litterature>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Lemoine, Geneviève (dir.). 2005. *Postures*. Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7, 177 p.

Présentation	5	Geneviève Lemoine et Marie-Hélène Mello
Avant-propos	11	Johanne Villeneuve

Dossier

La profondeur d'une œuvre Pour un aperçu des espaces esthétiques en littérature et en art	19	Simon St-Onge
Imaginaire de l'écran <i>Prospero's Books</i> , lecture de <i>The Tempest</i>	33	Amélie Paquet
eXistenZ Le corps comme espace technologique	47	Angelune Drouin et Martin Legault
Perte, empreinte et survivance Une lecture de l'image cinématographique du <i>Singe bleu</i> , d'Esther Valiquette	61	Myriam Dussault
De la littérature à la danse, quelques enjambées <i>Déroutes</i> de Mathilde Monnier	73	Ariane Fontaine
La sublime grimace de Quasimodo Idéal moderne d'une esthétique du grotesque	91	Sophie Dumoulin
Du naturalisme pictural à l'impressionnisme zolien	105	Julie Lachapelle
Quand le poème devient tableau Picturalité dans <i>Le Vierge incendié</i> de Paul-Marie Lapointe	125	Gabrielle Demers

Collaborations spéciales

L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier Entre dialogisme et interférence	139	Marie Fournou
Nadja Images, désir et sacrifice	159	Magali Nachtergaele

Présentation

Geneviève Lemoine et Marie-Hélène Mello



En axant la thématique de son septième numéro sur les diverses relations qui existent entre les objets littéraires et artistiques, *Postures* souhaitait exposer à la fois la permanence et l'avant-gardisme de la problématique interdisciplinaire. Les questionnements entourant la création de nouvelles disciplines, issues d'un mouvement paradoxal de spécification et d'hybridation entre certains champs d'études, ont pris depuis plusieurs années une importance incontournable. Marquant également le milieu des études littéraires, la réflexion interdisciplinaire invite les chercheurs à reconsidérer les liens entretenus par exemple entre arts et littérature : en témoignent le développement actuel de recherches consacrées entre autres à l'intermédialité et à l'intertextualité, ou encore le rayonnement international d'un centre de recherche comme le CÉLAT (Centre interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions).

Les articles qui composent ce numéro ont réussi à révéler, à articuler et à réviser les multiples influences qu'entretiennent les formes artistiques entre elles, en observant les convergences et divergences entre littérature, danse, peinture, cinéma, photographie et théâtre. Au cœur de chaque article, le regard posé sur les œuvres et sur leurs croisements est celui de contemporains plongés dans un milieu où la multidisciplinarité est de plus en plus en vogue. Néanmoins, une évidente distanciation critique par rapport à cet effet de « mode » caractérise la démarche des auteurs, ayant mené d'une part à l'analyse des emprunts et des échanges entre différentes œuvres, d'autre part à la théorisation de leurs interinfluences. Mais, avant tout autre considération, ces lectures singulières convergent en un même point : éclairer le caractère

plurisémique des œuvres à l'étude, démontrer en elles la profondeur créée par un enchevêtrement inextricable de sens, de formes, de possibilités.

L'article de Simon St-Onge amorce ce dossier en proposant une réflexion théorique sur la formation d'espaces esthétiques au sein des œuvres artistiques. Qu'elle soit littéraire ou visuelle, l'œuvre y est abordée en tant que *médium* : caractérisée par son épaisseur, sa « profondeur », elle fait coexister plusieurs espaces entendus comme lieux où se dépose un réseau de significations et où une expérience est possible. Dans « Imaginaire de l'écran », Amélie Paquet analyse la co-présence de qualités médiatiques propres à la littérature et au cinéma dans le film *Prospero's Books* (Peter Greenaway), relecture de la pièce shakespearienne *The Tempest*. Accordant une attention particulière à la matérialité et à la textualité qui passent par les images du film, elle remet en question les frontières établies entre la littérature et le cinéma. Angelune Drouin et Martin Legault portent à leur tour un regard analytique sur la médiation au sein de l'œuvre filmique *eXistenZ* de David Cronenberg (inspirée du roman *Crash* de J. G. Ballard), cette fois dans le but de cerner l'importance qu'y joue le motif du corps. Réfléchissant sur la présence de l'image-simulacre dans le film, les deux auteurs insistent sur le rôle médiatif du corps et le rapport à la technologie qu'il sous-tend.

Si les auteurs des textes précédents ont choisi d'axer leur recherche sur la démonstration du caractère intermédiaire de productions artistiques, d'autres se sont davantage penchés sur l'expérience qui se trouve médiatisée à travers l'œuvre. Réalisée par Myriam Dussault, l'étude du *Singe bleu* d'Esther Valiquette propose une réflexion sur l'expérience sidéenne et sur son témoignage. L'itinéraire du mourant ainsi que le processus de la disparition et de la perte y sont abordés à travers les qualités matérielles de l'image. L'article d'Ariane Fontaine est également centré sur l'expérience — celle de la création artistique — de même que sur le spectacle. Se basant sur *Déroutes* de Mathilde Monnier, l'auteure instaure un dialogue entre la littérature et la danse contemporaine. La mise en parallèle de l'écriture littéraire et de l'écriture chorégraphique permet d'esquisser plusieurs traversées et échos entre les deux pratiques artistiques.

À travers « La sublime grimace de Quasimodo », Sophie Dumoulin nous convie aussi à penser les relations entre la littérature et le spectacle, par le biais de l'analyse de la théâtralité dans un passage de *Notre-Dame de Paris*. L'auteure porte une attention particulière aux procédés employés par Hugo éclairant le caractère carnavalesque de la

scène, afin d'articuler une réflexion sur la présence de l'esthétique carnavalesque-grotesque dans une œuvre du Romantisme. Le texte de Julie Lachapelle procède pour sa part à la comparaison de quelques œuvres issues du naturalisme pictural et de l'impressionnisme zolien, suggérant plusieurs affinités entre peinture et écriture. L'ensemble des liens tissés par l'auteure conduit à penser une cohésion entre les techniques et les visées des écrivains et des artistes du XIX^e siècle. À l'instar des analyses précédentes, celle de Gabrielle Demers s'intéresse au travail de l'artiste pour y déceler l'influence d'autres disciplines artistiques, mais cette fois chez l'auteur québécois contemporain Paul Marie Lapointe. Cet article, qui conclut le dossier, se consacre à l'étude du « texte-tableau » dans *Le Vierge incendié*, et souligne l'influence des arts visuels transparaissant ici à travers le jeu sur la typographie, la composition des recueils et le type de métaphores employées.

Cette année, *Postures* propose en outre une nouvelle section intitulée « Collaborations spéciales » pour compléter son dossier sur la problématique « Arts et littérature ». Les deux articles présentés inaugurent, dans le cadre de la revue, un échange interuniversitaire des plus fructueux entre jeunes chercheurs de l'UQAM et de l'extérieur du Québec. Par son analyse de l'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier, Marie Fournou poursuit la réflexion sur les relations entre texte et image entamée dans le dossier. Caractérisée par son interartialité, la poétique gautiériste analysée par l'auteure rejoindrait la notion d'« art total ». Avec « *Nadja*. Images, désir et sacrifice », Magali Nachtergaele élabore finalement les interrelations entre le vu et l'écrit, se penchant cette fois sur le rôle de l'image photographique chez André Breton. Loin d'être purement illustratives, les photographies de *Nadja* participent au mouvement de l'écriture et instaurent un va-et-vient entre texte et image. À travers plusieurs thématiques de l'œuvre, notamment l'errance et le désir, le texte propose un retour sur les qualités de l'image, puis questionne les limites de la représentation et du témoignage.

Nous profitons de l'espace intermédiaire qu'offre la présentation afin de remercier tous ceux et celles qui ont participé à la construction de ce septième numéro. Nous aimerions d'abord souligner le travail exceptionnel de toutes les équipes ayant œuvré à faire de *Postures*, depuis sa création en 1997, un espace de collaboration sans précédent pour les jeunes chercheurs; nous pensons entre autres à Michel Nareau et Cynthia Fortin, qui ont réalisé les cinquième et sixième numéros de la revue. Nous tenons aussi à remercier les auteurs des articles composant ce numéro, qui se sont investis avec un grand professionnalisme. Il en va de même pour tous ceux qui se sont impliqués dans la rédaction, la cor-

rection et la logistique du dossier : leur rigueur et leur soutien méritent d'être cités. La réalisation matérielle de la revue aurait été impossible sans l'expertise de notre infographiste et photographe, Alexandre Lapointe. Et nous ne pouvons qu'exprimer notre gratitude à Johanne Villeneuve, professeure à l'UQAM, dont la participation à ce dossier a été des plus stimulantes. Finalement, nous adressons un remerciement particulier à nos lecteurs et lectrices, qui rendent possible un projet fort significatif pour les étudiants-chercheurs de l'UQAM en partageant leur enthousiasme, mais surtout en leur permettant, à travers *Postures*, d'entrer de plain pied dans les débats intellectuels marquant le milieu littéraire contemporain.

Avant-propos

Le tableau de Gogol: petites anachronies au sujet des arts et de la littérature

Johanne Villeneuve



Dans une nouvelle intitulée *Le portrait*¹, Gogol décrit une scène où la chambre du peintre Tchartkov s'apparente à un tableau dont le contraste entre la lumière et les ombres provoque des liens inattendus entre les objets et dessine un corps désarticulé — corps de choses dont le déploiement rappelle les orchestrations incohérentes de l'être glissant dans le sommeil : « La lune se jouait toujours à travers la pièce, arrachant à l'ombre ici une toile, là une main de plâtre, ailleurs une draperie abandonnée sur une chaise, un pantalon, des bottes non cirées.² » À cette vision d'un corps découpé en artefacts répond, dans la nouvelle, celle d'un visage : la description d'un tableau énigmatique dont Tchartkov fera la malheureuse acquisition et qui représente le visage d'un vieillard. Le lecteur réalise que, si ce visage impassible (de *bronze*, précise la nouvelle) constitue l'objet du tableau, il agit à son tour tel un autre cadre dans le cadre du tableau : « le peintre semblait avoir encastré dans sa toile des yeux *arrachés* à un être humain³ ». Œuvre d'art dans l'œuvre d'art, les yeux sont décrits comme « vivants ». « *Vyrezany iz živovo tchelovïeka* » écrit Gogol à propos des yeux, c'est-à-dire littéralement « découpés d'un homme vivant » et non « arrachés » comme le suggère ici la traduction classique. Or le découpage est bien l'acte qui préside au cadrage d'un tableau. C'est aussi un paradigme important de la culture visuelle occidentale : peindre, écrire, analyser, photographier, filmer supposeraient que le regard distingue, singularise et prélève des signes, des unités de sens, et qu'il maintienne la réalité à distance en l'objectivant.

¹ Dans sa version originale : Gogol, « Portrait », Letchworth, Hertfordshire, Bradda Books, 1975. Traduction française dans *La Pléiade*, Gallimard.

² *Ibid.*, en russe, p. 26, traduction, p. 683-4.

³ *Ibid.*, en russe, p. 20, traduction, p. 681.

Dans les deux cas — soit le découpage de la chambre par le jeu des ombres et de la lumière, et le surcadrage du tableau où des yeux vivants apparaissent — ce qui est donné à voir selon les modalités mêmes de la découpe se trouve pourtant à brouiller la limite entre la représentation et le donné phénoménologique. Sans doute est-ce à dire que toute représentation est aussi, d'un point de vue phénoménologique, un phénomène livré à la perception. Mais cela serait sans compter l'épaisseur manifeste qu'entretiennent les diverses strates de ce découpage, la différence d'appréhension qui caractérise ici, précisément, le fait de voir. Car Gogol ne peut décrire cette vision qu'en plusieurs étapes : dans l'épaisseur nocturne de la chambre, les objets apparaîtraient les uns après les autres tels les signes d'une écriture; et le visage du vieillard ne révèle le secret du tableau qu'aux limites d'une découpe en abyme : les yeux du tableau renversent l'orientation même du regard censé l'envelopper; c'est le peintre qui se voit désigné ici « objet du regard », tandis que l'objet de son propre regard se voit différé à l'infini. Alors, l'assurance que pouvait fournir la découpe du regard le dispute à la puissance métamorphique et narrative des images.

La nouvelle de Gogol semble « illustrer » parfaitement les rapports entre l'art et la littérature. Elle applique de manière exemplaire les techniques éprouvées de l'*ekphrasis* classique, c'est-à-dire l'art de représenter verbalement une représentation visuelle. Mais au-delà de cette merveilleuse concordance, la nouvelle devrait nous amener plus loin. Aussi, à partir de l'exemple de Gogol, j'aimerais tirer trois conclusions qui me permettraient justement de présenter le débat autour de cette relation entre les arts et la littérature.

La première consiste à reconnaître que le rapport entre les arts et la littérature passe toujours par une *expérience* des choses et des êtres, par une relation avec le monde. Si Tchertkov voit se composer dans sa chambre le jeu de l'ombre et de la lumière, c'est bien parce qu'il est peintre et que son expérience est d'abord constituée de ce qui caractérise l'expérience d'un peintre. Il ne peut voir et regarder autrement qu'avec cette expérience qui est la sienne. Et si, à son tour, ce tableau phénoménologique produit une intrigue, en ce que s'y révèle dans le temps de la lecture la composition énigmatique et inusitée d'un corps, c'est bien parce que la matérialité même de l'écriture oblige Gogol à la décrire dans cette forme. La rencontre entre la peinture et l'écriture suppose donc une expérience de ces matérialités et de ces formes, des habitudes, des ensembles de gestes et d'attitudes. L'art ne rencontre pas la littérature comme deux objets se rencontreraient dans l'espace, car chacun

de ces termes renvoie à des pratiques bien concrètes dont on ne saurait pourtant préciser l'exact commencement ou la fin précise. L'expérience humaine, comprise dans son historicité, est elle-même le lieu de toutes les métamorphoses parce qu'elle débute elle-même avec les techniques de l'art⁴.

Cela conduit à ma seconde conclusion : la relation entre les arts et la littérature suppose une expérience toujours déjà elle-même engagée dans des matérialités appelées à se transformer. C'est le cas parce que toute expérience est toujours déjà médiatisée. Pour apprendre à observer le monde comme un peintre doit le faire, Tchertkov a dû recevoir de ses maîtres un savoir-faire qu'il met à son tour en pratique. C'est, bien sûr, ce qu'on appelle la « transmission ». Mais le fait est que toute transmission exige une médiation, un cadre matériel : c'est, en l'occurrence, le cadre de vision perspectiviste, le prestige de la statuaire dont la matière semble conférer à l'éternité de l'art, c'est la matérialité du cadre qui découpe et enserme la représentation plus qu'elle ne la porte, ce sont les nuances picturales des huiles par lesquelles les couleurs et les ombres attirent le regard. Mais c'est aussi la peinture devenue art du solitaire que l'on transporte désormais chez le collectionneur comme on le ferait d'un livre chez le lecteur ; c'est cet art qui a quitté l'horizon des grands projets (les fresques, les vastes compositions publiques). Cet art-là partagé avec la littérature, *matériellement parlant*, l'expérience du repliement dans la sphère du privé. D'où, en partie, la nostalgie romantique pour les ruines d'un monde où l'art se serait exprimé jusque dans la vie la plus profane, faisant de la nature elle-même le génie des représentations et de la rêverie la plus solitaire l'exploration funambulesque d'un dehors illimité. Au moment où ces deux espaces — intérieur et extérieur, privé et public, imaginaire et réel — se radicalisent jusqu'à éclater, prolifèrent justement les considérations sur le mélange des arts, comme si l'on souhaitait par là abolir les frontières entre des matérialités différentes afin de prouver une fois pour toute la seule puissance de la créativité artistique — autre avatar de l'imagination créatrice. Pourtant, c'est la matérialité nouvelle des médiations qui, depuis la Renaissance, prépare cet éclatement : inventions optiques, technologies nouvelles de vision qui permettent de relativiser les mondes. L'éclatement trouvera son climax moderne au moment où, pour le dire comme Baudelaire, l'artiste « ordonne la somme de matériaux involontairement amassés⁵ ». Le peintre que celui-ci décrit dans son essai entreprend des « tableaux vivants et surprenants, décalqués sur la vie elle-même⁶ ». La véritable nature de la relation entre littérature et peinture ne semble-t-elle pas liée, chez Baudelaire, à ce sur-

⁴ À ne pas confondre avec l'art technicien.

⁵ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Écrits sur l'art*, Livre de Poche, 1970.

⁶ *Ibid.*

saut du vivant au cœur de l'œuvre et qui abolit toute distinction entre les pratiques? C'est aussi le grand subterfuge (et l'angoisse essentielle) dans la nouvelle de Gogol que de convaincre le lecteur de ce que l'art le plus parfait, en s'approchant ainsi de la vie, risque d'abolir l'art dans la vie elle-même. Mais tandis que Gogol se débat contre les démons qu'évoque une telle possibilité, Baudelaire renchérit.

Or le rapport entre les arts et la littérature ne se laisse pas départager entre, d'une part, une conception « essentialiste » des arts (par exemple : dans le célèbre *Laocoon* de Lessing au milieu du XVIII^e siècle) et une conception « abolitionniste », aussi peu radicale soit-elle, qui supposerait le mélange entre les arts. C'est la dernière conclusion à tirer de la leçon du peintre Tcharkov : le « découpage » ou la « division » produit des effets de renversements et de brouillages qui n'autorisent pas à traiter des arts et de la littérature comme il en serait de disciplines adversaires ou purement transitives. Comme le « cadre » du tableau de Tcharkov qui, en multipliant ses effets, finit par s'abolir dans la réalité d'un regard, c'est parfois en explorant la singularité la plus forte d'un art qu'on y trouve ce qu'on attendait d'un autre. C'est le langage sur l'art et, avec lui, l'institution de l'art qui appose trop souvent les scellés sur ce qui, en pratique, ne cesse de s'ouvrir et de communiquer. En visant la reconnaissance et la légitimité, chaque art, destiné par de nouvelles possibilités matérielles, est confronté à la nécessité de prouver sa spécificité. Mais ce sont là des questions fondamentalement institutionnelles. Les pratiques ne dialoguent pas moins pour autant, du plus lointain des arts au plus récent. C'est ce que révèle, par exemple, les nouvelles textualités multimédiatiques, ne serait-ce que parce que le mot « texte », de *textus*, au sens propre, renvoie à l'action séculaire de « tisser » et relie non seulement l'écriture et les images électroniques, mais les plus anciennes traditions orales aux technologies de l'image les plus récentes et les plus multiformes. On conçoit alors l'importance de reconnaître les médiations de l'expérience *dans le temps*. Car ces diverses relations se croisent et interfèrent de manière temporelle; elles induisent une lecture anachronique de nos médiations. D'où la nécessité de considérer les relations entre médias en termes d'une « épaisseur » temporelle. Parce que les arts ont leurs *histoires*, leurs intrigues et leurs énigmatiques repliements, étudier leurs relations consiste alors à prendre en compte la charge historique que chacun libère et qui fait de leurs échanges non pas un simple croisement de thèmes, un simple jeu d'influences mutuelles et d'interdiscursivité, mais une ouverture sur le possible.

C'est à partir de là, me semble-t-il, que la réflexion contemporaine sur l'intermédialité, les nouvelles textualités, les interférences et le dialogisme peut porter. Depuis quelques années, dans ce domaine, les analyses comparatistes ou interdiscursives ont laissé place d'une part à des efforts de théorisation du rapport entre les différentes matérialités et modalités des médias, d'autre part à des analyses d'œuvres et de pratiques plus sensibles à la complexité et à la diversité des croisements intermédiatiques.

La revue *Postures* s'engage aujourd'hui de front dans ce débat.

DOSSIER
ARTS ET LITTÉRATURE

Antoine Volodine

Antoine Volodine est né en 1950 à Chalon-en-Saône. À la suite d'études universitaires à Lyon, il tente de publier ses écrits à partir de 1971. Son premier roman, intitulé *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, est finalement imprimé en 1985. Antoine Volodine est toujours vivant et son dernier roman, *Bardo or not Bardo*, est paru en 2004.

Bibliographie sélective

- Biographie comparée de Jorian Murgrave* (1985)
Un navire de nulle part (1986)
Rituel du mépris (1986)
Des enfers fabuleux (1988)
Lisbonne, dernière marge (1990)
Le Nom des singes (1994)
Alto solo (1991)
Le port intérieur (1996)
Nuit blanche en Balkhyrie (1997)
Bardo or not Bardo (2004)

David Bouchard

David Bouchard est né en 1980, à Montréal. Bachelier de l'Université Concordia en sciences informatiques, il détient une majeure en image digitale et en son. David Bouchard a été finaliste dans la catégorie meilleur étudiant canadien au concours Flash In The Can 2004 pour la création du site www.deadpixel.ca. Il a par ailleurs créé une exposition vidéo interactive intitulée « The Dandelion Field », présentée au Forum d'Art Contemporain (CAFKA) qui s'est tenu en 2004 à Kitchener, en Ontario.

Bibliographie

- « Alien Letter Forms: An Ecosystem for Evolving Texts », *COSIGN 2004*, Conference on Computational Semiotics for Games and New Media, Split, Croatia.



La profondeur d'une œuvre

Pour un aperçu des espaces esthétiques en littérature et en art

Simon St-Onge



Cet article pourrait avoir comme origine la préface de l'ouvrage *Les Mots et les choses* de Foucault. Dans son introduction à une conception de l'histoire des connaissances, l'auteur rend compte de l'effet que produit la lecture de l'encyclopédie chinoise de Borges, en prenant soin de lier celui-ci à la question de l'espace et de l'organisation :

il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; c'[est] le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont « couchées », « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun*. (Foucault, 1966, p. 9)

Ce passage offre les termes constitutifs d'une approche analytique de la littérature et de l'art, une méthode d'appréhension qui apparaît liée à la conception de la création artistique comme objet qui s'élabore à partir de réseaux plus ou moins complexes et rigides de signification. Cette approche aurait comme visée de rendre compte des jeux sémantiques qui s'inscrivent dans une œuvre et également des espaces sur lesquels ces jeux se produisent. Au cours du présent article, il s'agira précisément de proposer un aperçu de cette démarche, qui se rapprochera d'une analyse formelle de la création artistique, tout en s'éloignant de cette rigidité propre aux analyses structurelles et des interprétations plus ou moins légitimes. Pour ce qui est de l'assise théorique, il sera possible d'y trouver une certaine influence de l'approche deleuzienne de l'art et quelques emprunts aux concepts relatifs aux schèmes de l'interconnexion.

La littérature et les arts nous offrent des exemples qui mettent en relief l'articulation d'espaces que nous qualifierons d'esthétiques¹. C'est en adoptant une perspective sémiotique de l'espace, ainsi qu'en intégrant une visée descriptive du lieu où s'effectuent des interconnexions sémantiques, que s'ouvre la possibilité d'élaborer une méthode qui donne accès à l'organisation des œuvres. Qu'il soit question de la littérature ou des productions artistiques, nous pouvons déjà comprendre l'espace comme un lieu où se dépose un réseau de signification et où une expérience est possible. L'espace esthétique est une étendue qui peut être abstraite et qui sous-tend une relation entre des éléments qui viennent l'occuper, lesquels répondent à des règles d'organisation qui les rendent cohérents entre eux. Cette approche permet d'étudier l'espace esthétique à la fois dans ses propriétés dimensionnelles et temporelles, ce qui implique qu'il faut également envisager l'espace esthétique comme un lieu où peut s'effectuer un cheminement, tel que le parcours d'un élément sémantique évoluant dans l'œuvre par ses agencements avec d'autres éléments. C'est sur ce type d'espace que les réseaux de signification viennent se coucher et donner corps à une réalisation artistique, et c'est donc en l'étudiant qu'il est possible de rendre compte de l'organisation d'une œuvre.

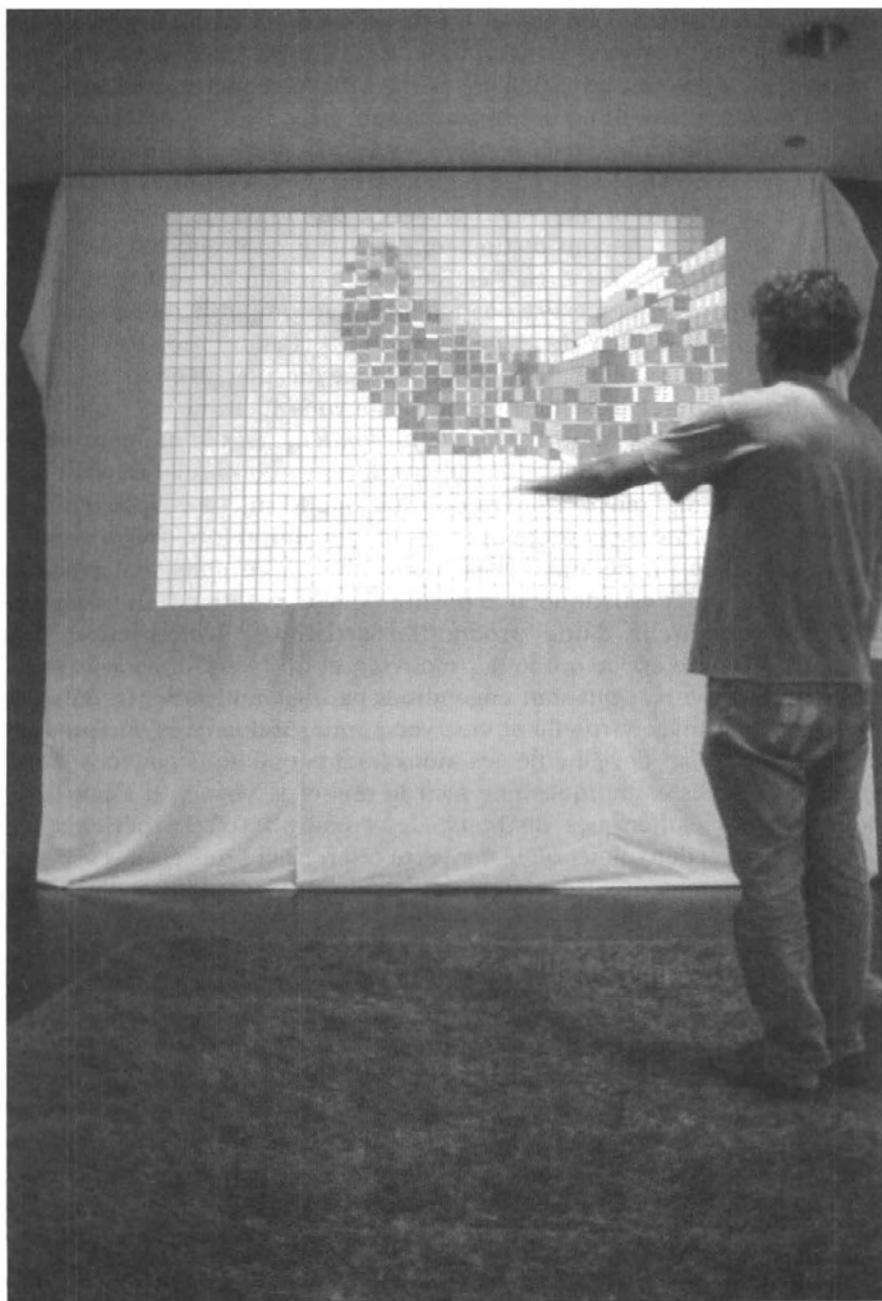
Délimitation des espaces esthétiques; profondeur et frontières d'une œuvre

C'est en envisageant une œuvre dans ce qu'elle contient comme articulation de la signification qu'il nous est donné d'isoler ses espaces esthétiques et d'y trouver la matière abstraite qui les compose. Puisqu'il s'agit essentiellement d'une expérience avec l'art et la littérature, nous ne pouvons réduire l'espace à ce qui se donne à l'observation ou au mouvement habituel de la lecture, et il apparaît donc nécessaire d'ajouter à l'actualisation d'une œuvre une autre dimension, que nous cernerons par la notion de *profondeur*. Une lecture ou une observation d'une œuvre qui ajoute cette dimension à sa modalité d'actualisation se trouve télescopée vers des couches sédimentaires de sens, chacune détenant la possibilité d'une expérience qui lui est propre. Afin de mieux saisir ces espaces, nous proposerons de voir comment nous pouvons les isoler, et ce, à l'aide de deux exemples pris respectivement dans l'art et dans la littérature, soit *Dandelion Field* de David Bouchard et *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* d'Antoine Volodine.

*Dandelion field*² est constitué d'une zone où les déplacements d'un sujet sont captés du réel, substitués et réorganisés dans un espace

¹ Ici, disons d'emblée qu'il ne s'agit pas de prendre position au sein du débat philosophique concernant l'esthétique, et que nous considérerons simplement que ce terme est applicable à ce qui a une visée créative, artistique et qui appelle du même coup à une expérience dont l'art est la pierre angulaire.

² Cette œuvre fut présentée dans le cadre de l'exposition *Cafka 2004, peace of mind*, à Kitchener.



Tamiae Squibb, *Dandelion Field*

virtuel qui s'affiche sur un écran. Un des effets de l'installation est que le sujet s'adonnant à l'expérimentation de l'œuvre n'est plus toujours l'actant³, puisque son attention est parfois réservée aux mouvements de son empreinte virtuelle au détriment de son corps réel, qui se déplace sur une partie de l'installation (le *field*). Notons qu'à partir du moment où les déplacements du sujet sont uniquement attribuables à son existence virtuelle, ceux-ci peuvent être saisis en terme de mouvements à l'intérieur d'un espace objectivement distinguable de celui où il effectue concrètement ses actions : « Le virtuel est ce qui tient lieu de réel, c'en est la solution finale dans la mesure où, à la fois, il accomplit le monde dans sa réalité définitive et il en signe la dissolution. » (Baudrillard, 2000, p. 52) Nous avons affaire à un passage, à une relance du sujet au cœur même du projet artistique, et c'est ici que nous pouvons identifier ce que nous avons préalablement compris comme *profondeur*. Dès le moment où un sujet se prête à cette œuvre, et où sa référence corporelle devient son image spéculaire, l'œuvre s'ouvre de sorte que le sujet s'éclipse derrière un reflet fragmenté de sa propre personne : son empreinte trouve comme lieu d'existence un écran. Il n'est donc plus placé dans une position binaire sujet/objet artistique, une position qui le maintiendrait au simple stade d'observateur d'une production artistique. L'interaction que demande l'œuvre est ce qui le fait mouvoir, et on se retrouve avec deux positions distinctives qui sont engendrées par des mouvements, du sujet réel avec son image virtuelle et vice versa, qui s'influencent réciproquement. C'est de par l'origine de ces mouvements que nous pouvons isoler les deux espaces esthétiques que sont le réel et le virtuel. Il s'agit là de deux espaces esthétiques distincts, deux endroits où l'expérience de l'œuvre diffère, deux lieux où le contexte référentiel propre à ces espaces interfère directement sur les mouvements du sujet.

Nous serions portés à croire que la littérature, quant à elle, ne pourrait être sujette à de telles transformations dynamiques, puisque la lecture d'un texte ne fait pas subir à une œuvre de semblables modifications. Or, s'il ne peut s'agir d'un saut entre le réel et le virtuel au sens où nous l'avons observé dans l'œuvre de Bouchard, il n'en demeure pas moins que les écrits littéraires contiennent une *profondeur*. Chez un auteur comme Antoine Volodine, les strates de la spatialité esthétique sont à la base même de la structure de certains de ses écrits. Son roman qui affiche le plus manifestement des stratifications et qui élabore des jeux de profondeur entre ses sédiments diégétiques est sans aucun doute *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Ce texte est un ouvrage limite qui veut s'inscrire au-delà de multiples frontières, soit celles de la temporalité, de la fiction, voire de lui-même; les dix premières leçons du

³ Nous proposons les termes « actant » et « sujet » afin de bien distinguer l'individu réel qui expérimente l'œuvre (le sujet) de celui à qui l'on doit les mouvements sur le *field* et sur l'écran (l'actant).

post-exotisme sont explicitement déposées sur la onzième, qui ne devrait pas, selon le titre, exister. La mise en page confirme les espaces, délimite le territoire où viennent se dérouler les préceptes souvent paradoxaux du courant fictif. C'est que des encadrés balisent les dix premières leçons, les détachant ainsi de la onzième; la narration de cette dernière se trouve entrecoupée, et, ainsi, sa forme ne se donne que par saccades. Cette onzième leçon est un espace troué par d'autres espaces, lequel parfois, est un fragment incomplet (« Inventaire fragmentaire des dissidents décédés », Volodine, 1998, p. 14), un contenu qui s'affiche comme indépendant (« Parlons d'autres choses », Volodine, 1998, p. 47), ou une « liste aux apparences objectives [qui] n'est qu'une manière sarcastique de dire à l'ennemi, une fois de plus, qu'il n'apprendra rien » (Volodine, 1998, p. 10). Chacune de ces couches constitue un espace esthétique qui vient prendre sa place au sein de l'organisation textuelle. La profondeur devient surface, elle se tient toujours en amont, elle n'est pas dessous ou au-dessus : les leçons viennent éclore sur l'espace principal du texte (la onzième leçon) à la manière d'un gaz dans un liquide.

Chez Volodine, la potentialité d'existence des espaces esthétiques est assurée, mais c'est leur logique qui défie parfois l'actualisation. D'ailleurs, à l'intérieur de ces espaces clairement indiqués par la mise en page s'en découvrent d'autres. Certaines phrases du texte appartenant à la onzième leçon demeurent ouvertes, car éclatées, de sorte que les syntagmes tendent à se défaire des articulations extrêmement serrées qu'impose la langue : « D'où, quand la pression atmosphérique baissait, la puanteur qui. » (Volodine, 1998, p. 10) Selon Lefèvre,

Si nous voulons tenir un discours cohérent il nous faut respecter la syntaxe, nous contraindre — mais librement — à accepter un ensemble de règles grammaticales qui constituent en quelque sorte les murs d'un labyrinthe [...] dans lequel nous nous imposons d'évoluer si nous voulons être compris. (Lefèvre, 2001, p. 172)

Comment situer alors ces phrases qui ne répondent pas aux règles rigides du labyrinthe syntaxique? Ce mode du dire qui se défait de la contrainte grammaticale n'est manifestement pas situé dans un non-lieu étranger à la complexité du discours littéraire. Il est plutôt une ouverture du texte qui ne saurait amener la lecture sur une absence. Par exemple, cette phrase contient des questions-réponses (où - quand - qui), une dynamique de dialogue, et plus proprement *d'interview*. Elle ne peut plus se contenter de se plier à des lois syntaxiques. Elle doit prendre forme selon les préceptes du courant fictif qu'est le post-exotisme, mais surtout sur des espaces qui sont réservés à ce dernier. Nous pouvons conclure ici en remarquant que la logique qui régit les espaces du texte *Le post-exotisme*

en dix leçons, leçon onze n'est donc plus syntaxique ni propre à un genre : elle s'organise ailleurs, selon d'autres pans de l'esthétisme littéraire, sur d'autres espaces que le texte contient et articule, et ce, dans des agencements qui amènent les règles sémantiques, syntaxiques et romanesques au-delà de leur limite.

Au terme de ces premières observations sur l'espace esthétique en art et en littérature, il nous est déjà possible d'établir certains faits et d'évaluer certaines règles qui paraissent régir la *profondeur*. Une œuvre est soumise à une stratification plus ou moins contrôlée par sa structure, que nous pouvons interpréter comme une organisation complexe d'espaces esthétiques appartenant à un même objet. Les espaces sont parfois extrêmement volatils et toujours déphasés par rapport à ceux qui les précèdent. Ils constituent également des lieux de fluctuations d'éléments cohérents appartenant à une même strate et dont le nombre n'est pas infini. Par exemple, chez Bouchard, « virtualité » et « réalité » deviennent tour à tour des espaces, puisqu'ils présupposent une expérience vécue par rapport à un lieu esthétique qui diffère de ceux qui le précèdent. Les espaces sont également compris comme tels, en autant qu'ils soient constitués d'éléments signifiants et cohérents qui les occasionnent, tels que les onze leçons de Volodine. Il apparaît indispensable d'ajouter que ces éléments ne sont pas exclusifs à une seule strate : ils peuvent se trouver sur deux, trois, voire tous les espaces que contient une œuvre. Afin de rapprocher cette hypothèse d'un modèle déjà éprouvé, soit celui de la phénoménologie des formes de Husserl, nous pouvons comprendre ces éléments comme des *qualia* qui occuperaient le corps spatial d'une forme. L'important maintenant est de déterminer les impacts des éléments sémantiques qui occupent et donnent forme à ces espaces, et d'évaluer l'organisation des interconnexions sémantiques qui se profilent sur et au travers des différents espaces contenus dans certaines œuvres.

Interconnexions sémantiques reliant les espaces esthétiques

a) organisation des éléments; texture d'un espace

Il faut rappeler que les espaces sont fondamentalement des lieux où une expérience esthétique est possible grâce aux éléments sémantiques qui se profilent à leur surface. Afin de rendre compte de l'organisation des éléments qui nous intéressent, nous nous proposons de les étudier en littérature chez Borges, et en art chez Bouchard et Lewis. Il s'agit avant tout de s'intéresser à la nature des éléments sémantiques qui viennent constituer la texture des espaces esthétiques, avant de comprendre les relations qui peuvent les unir et faire fluctuer les divers niveaux de spatialité d'une œuvre.

La littérature et l'art nous offrent des exemples qui mettent au premier plan des éléments sémantiques minimaux, qui viennent tisser un espace esthétique prêt à s'ouvrir sur d'autres. Pensons par exemple à *Alien Letter Forms*⁴, de Bouchard et de Lewis, dans le domaine des arts. Ce projet utilise les lettres alphabétiques comme des agents quasi autonomes, qui se caractérisent par leur typographie et par un comportement venant déterminer leurs mouvements au sein d'un espace visuel. Ces agents sont appelés à entrer en contact, à former des mots et à subir des mutations gérées par des lois lexicales algorithmiques. L'espace sur lequel se déplacent ces agents amène les mots à constituer des phrases, mais également à influencer leurs caractéristiques, à métamorphoser leurs composantes. Nous pouvons comprendre qu'un premier espace se donne comme *aformel*, et que des éléments *préindividuels* émanent de celui-ci pour le recouvrir et l'ouvrir à la multiplicité :

Il faut essayer de penser ce monde où le même plan fixe, qu'on appellera d'immobilité ou de mouvement absolu, se trouve parcouru par des éléments informels de vitesse relative, entrant dans tel ou tel agencement individué d'après leurs degrés de vitesse et de lenteur. Plan de consistance peuplé d'une matière anonyme, parcelles infinies d'une matière impalpable qui entrent dans des connexions variables. (Deleuze et Guattari, 1980 p. 312-313)

Ces lettres peuvent être appréhendées comme étant à l'origine de l'organisation d'espaces esthétiques, sur lesquels s'effectuerait une multiplicité d'agencements pouvant déterminer l'individualité de l'œuvre. Avec *Alien Letter Forms*, nous sommes conviés à la genèse de stratifications signifiantes, avec comme fond une surface représentationnelle très près d'un motif chaotique. Ceci n'est pas sans évoquer *La Bibliothèque de Babel*, « la machine narrative combinatoire la plus vertigineuse de l'œuvre de Borges » (Nicaise, 1990, p. 20). *A priori*, cette bibliothèque ne semble toutefois pas contenir quelque chose qui pourrait se rapprocher des lois lexicales algorithmiques d'*Alien Letter Forms*. Or, comme nous l'avons vu chez Volodine, les mécanismes abstraits qui régissent un espace esthétique peuvent opérer à l'extérieur des règles syntaxiques du langage, et rien n'empêche qu'ils fonctionnent hors des lois lexicales, du moins si l'on en croit Borges :

La Bibliothèque comporte toutes les structures verbales, toutes les variations que permettent les vingt-cinq symboles orthographiques, mais point un seul non-sens absolu. Rien ne sert d'observer que les meilleurs volumes parmi les nombreux hexagones que j'administre ont pour titre *Tonnerre coiffé*, *La Crampe de plâtre*, et *Axaxaxas mlö*. Ces

⁴ Cette œuvre fut présentée dans le cadre du colloque en sémiotique computationnelle, COSING 2004, qui a eu lieu en Croatie.

propositions, incohérentes à première vue, sont indubitablement susceptibles d'une justification cryptographique, allégorique; pareille justification est verbale, et, *ex hypothesie*, figure d'avance dans la Bibliothèque. (Borges, 1983, p. 80)

La Bibliothèque de Babel est un univers où règne la multiplicité, mais, déjà, le narrateur évoque qu'elle contient en elle les termes par lesquels il est possible de donner du sens à son contenu. C'est un défi lancé à l'aléatoire, au pur chaos, à tout élément qui se voudrait asémantique, et ce, qu'il réponde ou non aux règles lexicales et syntaxiques. Nous devons donc comprendre que les espaces esthétiques impliquent un ordre sous-jacent, ainsi que des principes de liaisons qui ordonnent les articulations du sens à leur surface. Nous avons droit à une texture dont les mailles peuvent être plus ou moins serrées, donc à une étendue plus ou moins poreuse qui peut laisser entrevoir une sous-couche prête à la remplacer. Ceci nous permet également de remarquer que ces espaces sont des organisations qui n'ont pas comme seul mode d'existence le traitement cognitif, puisque leur morphologie peut être saisie de façon objective.

b) Interconnexions; intrications et disjonctions

Il s'agit maintenant d'aborder les interconnexions sémantiques qui relient les espaces esthétiques, soit ce qui permet le passage au travers de la *profondeur* d'une œuvre. Ces interconnexions ne répondent pas à une seule loi, et les œuvres contiennent leurs propres articulations de leurs espaces. Par exemple, la traversée des différentes stratifications, dans le roman de Volodine, se fait selon la disposition des dix premières leçons, qui s'immiscent dans la onzième, tandis que, dans *Dandelion Field*, le passage entre les espaces que nous avons abordés est tributaire de l'interaction réel/virtuel et virtuel/réel. Toutefois, les interconnexions sémantiques ne peuvent être réduites à ces seules données, parce qu'elles peuvent être saisies à l'extérieur des propriétés qui individualisent une œuvre. Il nous est possible de comprendre les interconnexions en termes de disjonction et d'intrication. Proposons que, en l'absence de disjonctions⁵, isoler les différentes stratifications d'une œuvre soit irréalisable, et que, à défaut d'intrications, le passage d'un espace à un autre soit inexécutable. Exemple, *Dandelion Field* est élaboré autour de relations qui se tracent entre des polarités établies, et c'est là que se découvre la disjonction (réel ou virtuel). Toutefois, ces polarités viennent se croiser à la manière d'enchevêtrements (réel et sujet, objet et virtuel), et ces relations répondent au concept d'intrication :

⁵ Notons que, si l'on propose le concept de « disjonction » plutôt que de « scission » ou encore de « segmentation », c'est également par la valeur qu'il prend en logique, soit d'être un connecteur.

Le concept d'intrication [...] exprime le lien orienté entre des entités distinctes et dépendantes. Ce lien, plus ou moins fort, constitue un *code particulier de description du monde*. Il peut être de nature très diverse : influence entre les éléments interconnectés d'un système, association, régularité statistique entre phénomènes, causalités plus ou moins diffuses. (Lefèvre, 2001, p. 168)

C'est à partir de ces deux concepts que nous allons analyser brièvement les sauts qu'il nous est possible d'effectuer entre les espaces que nous avons déjà identifiés. De tout ce que contient l'installation de Bouchard, c'est à la zone concrète où se déplace un sujet que nous devons accorder la fonction de disjoindre les deux espaces esthétiques que sont le réel et le virtuel. *Le field* permet au sujet d'être à la fois lui-même et autre à l'intérieur de l'œuvre, c'est-à-dire son corps physique et une image potentielle de son existence. Au mimétisme morphologique de la représentation du sujet qui transforme l'espace et le déplace vient s'ajouter une relation de dépendance du sujet à son corps médiatisé. L'image du sujet qui se déplace sur l'écran vient perdre progressivement son aspect spéculaire, pour finalement imposer l'étendue virtuelle comme espace surpassant le réel, et, ainsi, aux « images virtuelles correspondent des couches plus ou moins profondes de l'objet actuel » (Deleuze et Panet, 1996, p. 180). La représentation du sujet dans l'œuvre de Bouchard devient un mode d'Être. *Le field* qui sépare deux espaces esthétiques se donne comme lieu d'une possible dialectique, mais plus encore comme une forme d'englobant, à savoir les limites ultimes de l'Être *qui vit dans l'œuvre* aussi bien concrète (*le field*) que dans sa portion de virtualité (ce qui occupe l'écran). Ainsi, à la primauté de la modalité simulatrice qu'impose l'œuvre vient s'ajouter l'intrication, soit celle de l'influence (qui devient plus ou moins rapidement « association ») entre le sujet et sa représentation. *Le field* est ce qui marque la disjonction, et le sujet, une fois sur celui-ci, autorise l'intrication entre deux étendues distinctes. De plus, nous ajouterons que le lien entre les deux espaces esthétiques n'en est que plus renforcé, si l'on remarque que l'interconnexion répond à la *loi proxémique des causes et des effets*. C'est le sujet, en se déplaçant sur le field, qui occasionne un monde virtuel, donnant ainsi corps au reflet et à une étendue. En d'autres termes, l'espace *de l'autre côté du miroir* est sûrement impossible en l'absence d'une « Alice », mais également sans la présence d'un « premier côté⁶ » auquel cet « autre » est connecté.

En littérature, nous retrouvons également la mise en évidence de disjonctions et d'intrications au sein d'espaces appartenant à un même texte. Outre Volodine, Borges nous offre une multitude d'exemples extrêmement intéressants. Dans *Abenhacan el Bokhari mort dans son*

⁶ Nous rappellerons que les éléments qui peuplent l'autre côté du miroir dans le roman de Lewis Carroll trouvent leur forme originaires dans la réalité fictionnelle, telle la Reine Rouge, qui relève de Kitty.

labyrinthe, le lecteur est en présence de deux espaces esthétiques explicites, l'un poétique et l'autre logico-mathématique. C'est le poète qui expose les prémices du récit, et ce, sous la forme d'une multitude d'énigmes irrésolues : « En premier lieu, cette maison est un labyrinthe. En second lieu, elle était gardée par un lion et un esclave. En troisième lieu, un trésor secret disparut. En quatrième lieu, l'assassin était mort quand le crime se produisit. En cinquième lieu [...] » (Borges, 1967, p. 156). Les mystères énoncés par le poète doivent être compris comme l'émergence d'éléments sémantiques venant occuper et matérialiser un premier espace. Notons également que ceux-ci ont la possibilité de venir solidifier l'interdépendance entre l'espace poétique et l'espace logico-mathématique. C'est que les propositions du poète sont autant d'ouvertures vers une autre expérience qui, elle, est en relation avec un lieu où l'expérience de l'espace poétique se trouve ruinée. En somme, ils constituent la texture poreuse d'un premier espace pouvant donner sur un autre. Ces propositions peuvent être appréhendées comme les agents quasi autonomes d'*Alien Letter Forms*, puisque :

Les mots sont porteurs, générateurs d'idées, plus encore que l'inverse. Opérateurs de charme, opérateurs magiques, non seulement ils transmettent ces idées et ces choses, mais eux-mêmes se métaphorisent, se métabolisent les uns dans les autres, selon une sorte d'évolution en spirale. (Baudrillard, 2000, p. 9)

C'est exactement ce qui se produit dans la nouvelle de Borges, et nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer ici le concept peircéen de *semiosis ad infinitum*, puisqu'il nous est donné de saisir comment les propositions du poète sont reprises par le mathématicien : « Toute la journée, il fut préoccupé et insociable, combinant et recombinaut les pièces du puzzle. » (Borges, 1967, p. 164) L'espace attribuable au mathématicien s'élabore à partir d'éléments appartenant à la même matière sémantique, mais c'est dans un agencement et un développement différent de cette matière qu'un autre espace prend forme, venant ainsi conférer à l'espace logico-mathématique une indépendance par rapport à celui qui le précède : « Les faits étaient vrais ou pouvaient l'être, mais, racontés comme tu l'as fait, ils constituaient de façon évidente, autant de mensonges. » (Borges, 1967, p. 164)

La disjonction la plus facilement repérable dans la nouvelle de Borges est celle qui est clairement identifiée comme étant « "la chambre centrale" du récit » (Borges, 1967, p. 163). C'est un lieu d'aboutissement pour le premier espace esthétique et la frontière qui marque l'entrée dans un second. Cette disjonction s'inscrit dans le texte à la manière d'un mécanisme prêt à reprendre la matière sémantique afin qu'elle subisse

une réorganisation, engendrant conséquemment d'autres formes qui sont nécessairement déposées sur un espace différent du premier. À la manière du *field* de Bouchard, cette « chambre centrale » est un lieu où il est impossible que se tiennent simultanément les deux espaces : « ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner » (Foucault, 1966, p. 8). C'est une ségmentation entre deux étendues opposées, qui sont cohérentes dans leur agencement respectif de la matière sémantique, et un connecteur au sens logique du terme. La première étendue est élaborée de façon à supporter l'idée d'une complexité surpassant la raison, et, en cela, il n'est pas étrange qu'elle prenne forme au sein d'une multiplicité. L'autre espace s'oppose à cette constitution chaotique en trouvant comme fondement la logique et en normalisant la matière sémantique. Le mathématicien demande au poète de ne pas multiplier les mystères, prétextant que la solution doit être très simple. Ainsi, Unwin veut figer la multiplicité en faisant valoir un raisonnement logique par sa référence à *La Lettre volée* de Poe et à la chambre close de Zangwill.

Pour ce qui est d'une des intrications qui viennent permettre le passage entre les deux espaces esthétiques que nous avons déjà identifiés, le motif labyrinthique est des plus intéressants. Remarquons toutefois que si l'intrication que nous avons soulevée dans l'œuvre de Bouchard relève d'une influence entre des éléments appartenant à un même système, il en est autrement chez Borges. Nous nous trouvons plutôt en présence d'une intrication qui répond à une conception formaliste et atemporelle. C'est qu'il ne s'agit plus d'influences qui sont empiriquement observables comme dans *Dandelion Field*, mais d'associations qui font subir à un élément à la fois une dégradation et une évolution; il y a une perte de la valeur poétique du motif labyrinthique au profit d'une conceptualisation arbitraire. Le motif labyrinthique est une forme conceptuelle qui est utilisée pour interconnecter les deux étendues, puisqu'il vient prendre le rôle déterminant d'ouvrir à l'intrication : « Toutefois, je confesse que je n'ai pas compris que cette antique image m'apportait la clé du mystère, si bien qu'il fut nécessaire que ton récit me fournisse un symbole plus précis : la toile d'araignée » (Borges, 1967, p. 166). Cependant, à lui seul, le labyrinthe ne parvient pas à permettre le passage d'un espace à un autre, si bien qu'un autre élément appartenant à la matière sémantique du premier espace est nécessaire pour qu'il y ait intrication.

Les interconnexions sémantiques qui viennent relier les espaces esthétiques sont issues d'une matière essentiellement constituée de multiples réseaux de signification. Pour cette raison, il n'est pas étrange

qu'un seul élément ne parvienne pas à ouvrir un espace sur un autre. C'est d'ailleurs ce qui apparaît clairement dans la nouvelle de Borges et ce qui nous confronte à de multiples difficultés analytiques. La matière sémantique n'est pas contrainte par des règles fixes et ne peut donc pas être modélisée sous une forme stable. Une œuvre peut parvenir à instaurer sa propre logique, à élaborer ses propres règles qui viendront régir sa morphologie et la dynamique du sens qui l'habite. Loin de nous empêcher d'inventer des moyens pour appréhender l'art et la littérature, ces qualités nous poussent à réinventer une méthode d'approche. Nous sommes conviés à ne pas rejeter la pluralité, mais à saisir l'organisation réseautique qui façonne les espaces sur lesquels se déploie une œuvre. C'est pourquoi nous avons proposé les outils que sont les concepts d'intrication et de disjonction, sans toutefois prétendre qu'ils étaient les seuls à marquer les espaces et à permettre le passage à travers différents niveaux de spatialité.

Considérations brèves et générales concernant les espaces esthétiques

La *profondeur* se découvre dans l'ouverture des œuvres, et celles-ci mettent précisément en jeu l'élaboration, l'agencement et la construction progressive d'espaces esthétiques compris comme lieux où se déposent des réseaux de signification. Ces espaces, s'ils sont relevés au moment de leur actualisation, appartiennent d'abord à la morphologie même des œuvres qui se donnent à l'étude. Ainsi, on doit se placer dans une position près de celle de Petitot, soit dans une perspective qui redonne à la forme la qualité d'être un objet de science. En effet, il s'agit de comprendre les œuvres « comme des structures morphologiques émergentes [et] objectives » (Petitot, 1996, p. 66). Notre tâche demeure alors la même : interpréter. Toutefois, comme l'affirmait Barthes, « interpréter un texte [et nous ajouterons une œuvre d'art], ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait » (Barthes, 2002, p. 123). Ce pluriel appartient à l'œuvre, c'est son ossature qui préexiste avant toute forme de traitement cognitif qui pourrait lui adjoindre une valeur. Il s'inscrit dans les œuvres à la façon de couches sédimentaires de sens, et ces dernières, qu'elles soient aussi perceptibles qu'en poésie concrète (nous pensons par exemple à *Velocidade* de Ronaldo Azeredo) ou alors qu'elles soient complexes, sont assurément les lieux où se produisent nos expériences d'un texte ou d'une production artistique.

Bibliographie

- Barthes, Roland. 2002. *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil, 1074 p.
- Baudrillard, Jean. 2000. *Mots de passe*. Paris : Fayards, 106 p.
- Borges, Jorge Luis. 1967. *L'Aleph*. Paris : Gallimard, 220 p.
- Borges, Jorge Luis. 1983. *Fiction*. Paris : Folio, 185 p.
- Deleuze et Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- Deleuze et Panet. 1996. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 184 p.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 400 p.
- Lefèvre, Claude. 2001. *Le Labyrinthe. Un paradigme du monde de l'interconnexion*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 245 p.
- Nicaise, Christian. 1990. *La Bibliothèque totale de Jorge Luis Borges*. Rouen : Instant Perpétuel, 31 p.
- Petitot, Jean. 1996. « Les modèles morphodynamiques en perception visuelle ». *Visio*, n° 1, printemps, p. 65-73
- Volodine, Antoine. 1998. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, 107 p.



Peter Greenaway

Peter Greenaway est né en 1942 à Newport, en Angleterre. Après une formation en peinture au Walthamstow College of Art, Peter Greenaway développe parallèlement à son travail en arts visuels une carrière au cinéma. Il est désormais reconnu comme l'un des plus grands réalisateurs cinématographiques des dernières décennies. Également novelliste et essayiste, il tente de surpasser les formes médiatiques traditionnelles par une approche multimédia, donnant au cinéma son propre langage visuel. Il a réalisé de nombreux films à travers lesquels les images se construisent comme une succession de tableaux. Il enseigne actuellement les études cinématographiques à l'European Graduate School, en Suisse.

Filmographie sélective

- Train* (1966)
- Windows* (1975)
- The Falls* (1980)
- The Belly of an Architect* (1987)
- The Draughtman's Contract* (1982)
- Drowning By Numbers* (1988)
- The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989)
- A TV Dante* (1989), avec Tom Phillips et Raoul Ruiz
- Prospero's Books* (1991)
- The Baby of Mâcon* (1993)
- The Pillow Book* (1995)
- Eight and a Half Women* (1999)
- The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama* (1999)
- The Man in the Bath* (2001)
- Cinema 16* (2003)
- The Tulse Luper Suitcases* (2003)
- Visions of Europe* (2004)

Imaginaire de l'écran

Prospero's Books, lecture de *The Tempest*

Amélie Paquet



Les relations entretenues entre le texte et l'image sont depuis longtemps à la base de conceptions particulières de la littérature, laquelle se constituerait, par exemple chez le formaliste russe Viktor Chklovski, par le développement d'une « pensée par images ». La littérature, dans cette perspective, actualise les objets du monde à l'aide des artifices du langage, non seulement en tant que représentation mimétique d'une réalité, mais aussi comme « [épreuve du] devenir de l'objet » (Todorov, 1965, p. 82). La tension entre le réel et l'imaginaire provoque une expérience artistique que la coopération entre le texte et l'image concrétise. Le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, qui se confronte à l'épreuve du vide par la spatialité du texte littéraire — désormais image écrite —, explorait déjà, grâce à son appropriation de l'image, le support matériel du texte.

En intégrant une épreuve à la fois du vide et de l'objet au sein de l'œuvre cinématographique, la relation entre l'image et le texte dans le film de Peter Greenaway, *Prospero's Books* (1991), appartient à une pensée de l'écran telle que la définit Anne-Marie Christin dans *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995). Ainsi, l'« imaginaire de l'écran » ne désigne pas seulement le médium auquel a recours Greenaway pour le déploiement d'un imaginaire inspiré de Shakespeare; il présente la méthode cinématographique de *Prospero's Books* qui investit les espaces laissés vacants dans la pièce de William Shakespeare *The Tempest* (1623) afin de fonder, à partir de l'image, un nouvel « espacement de la lecture » (Mallarmé, 1976, p. 405). Dans cette perspective, *Prospero's Books* ne peut être interprété comme une simple adaptation cinématographique du texte de Shakespeare. Il devient, par les moyens du cinéma, l'actualisation d'une lecture singulière de la pièce de théâtre.

L'écriture, selon Christin, naît par la pensée du vide, pensée caractéristique de la configuration de l'image¹. Cette épreuve du vide permet de construire un véhicule graphique à la parole. Prise au sein de superpositions complexes d'images, la textualité dans le film de Greenaway réinvestit sa valeur d'origine. La construction d'un univers métafictionnel, matérialisant à la fois le texte et l'image, élabore une « réflexion narcissique » (Hutcheon, 1984) sur sa propre démarche artistique. Le film développe une vision particulière de la textualité, que je considérerai d'abord à partir des deux premiers livres — *the Book of Water* et *the Book of Mirrors* —, qui apposent au sein du récit filmique les composantes initiales du pouvoir de Prospero. L'opposition entre le monde réel et celui de la fiction devient, dans l'univers de Prospero, une représentation graphique construite à partir des fragments désarticulés du monde que constituent les livres. Le passage à l'image du texte de Shakespeare, tel que l'effectue Greenaway, dévoile les mécanismes cachés de la fiction. L'exhibition des procédés du récit, par le biais de la décomposition de la structure littéraire, provoque du même coup un brouillage de la trame narrative qui génère une importante réflexion théorique sur les arts au sein du récit fictionnel.

Prospero, narrateur et narrataire

L'univers du film se construit progressivement dans *Prospero's Books*. La genèse du monde de Prospero se développe au cœur de l'enchaînement des images. Le film s'ouvre sur un silencieux écran noir. Ce vide se transforme au fil du film en une surface saturée — l'impression de surcharge touche à la fois l'image, le récit et la bande sonore —, et se clôt par un retour au néant à la suite de la destruction des livres de Prospero. L'histoire est d'abord brièvement exposée par un résumé visant à introduire le spectateur au récit de la vengeance de Prospero envers son frère. La mise en situation du film, à partir d'un texte qui défile à l'écran, remanie d'emblée la position de Prospero dans la version cinématographique : « [Prospero] begins to write a play about this tempest, speaking aloud the lines of each of his characters. It is the story of Prospero's past,

¹ Il importe de préciser la distinction que je fais entre l'image écrite, au sens de Christin, et l'image cinématographique. L'image écrite, celle que l'on retrouve généralement dans le texte littéraire, correspond à la fois au tracé des lettres et au support matériel sur lequel elles sont imprimées. Ainsi, écrit Christin, « il en va tout à fait différemment lorsque l'on envisage l'image dans sa totalité en y distinguant deux composantes — des figures et un support —, et lorsque, loin de considérer les premières comme seules décisions, on s'attache d'abord au second. Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte — c'est-à-dire de l'invention — de la surface : elle est le produit direct de la *pensée de l'écran*. » (Christin, 1995, p. 6) L'image cinématographique, pour sa part, se constitue de l'icéonographie, c'est-à-dire des représentations visuelles auxquelles a recours le film. Il faut d'ailleurs souligner que l'écran mentionné par Christin ne doit pas être confondu avec l'écran de cinéma. Il s'agit ici d'abord et avant tout du support qui compose l'image. Dans le cas particulier de *Prospero's Books*, je montrerai, dans la suite de l'article, de quelle manière l'image écrite rejoint l'image cinématographique.

and his revenge...² ». Prospero devient ainsi le narrateur de l'histoire et se voit conférer le statut de maître des voix du texte. Les premières images, représentant des gouttes d'eau qui tombent, sont liées à une citation de Shakespeare écrite à l'écran et lue par le narrateur : « Knowing I lov'd my books, he [Gonzalo] furnished me From mine own library with volumes that I prize above my dukedom » (Shakespeare, 1991, p. 60)³. Le procédé de superposition du texte et de l'image apparaît dès l'ouverture et pose les principaux éléments de l'univers de *Prospero's Books*. Les livres sont investis d'un pouvoir plus grand que celui du titre de duc. Prospero consacre davantage d'énergie à sa bibliothèque qu'aux devoirs imposés par son duché. Antonio profite du trop grand intérêt que dédie son frère à sa bibliothèque pour usurper son titre. La vengeance de Prospero tend à prouver que ses livres contiennent le véritable pouvoir de dominer et qu'il n'avait pas tort de s'y attarder.

Le livre confronté à sa matérialité, par le truchement des premières superpositions d'images⁴, expose une représentation forte du texte littéraire, à la fois comme objet, image et contenu. La mise en relation du texte littéraire et de l'image permet, selon Wendy Steiner, la création d'un au-delà du langage qui appuie le signifiant du texte dans sa relation extérieure avec les objets du monde : « While maintaining this quasi-magical relation to reality, pictures also emphasize the failure of language to achieve such presence, especially when word and picture represent the same object » (Steiner, 1982, p. 142). L'interrelation des deux éléments permet une élaboration sémantique plus large, le texte n'étant plus uniquement défini par l'appui des images, mais devenant lui-même image. La configuration graphique du texte de *The Tempest* devient aussi importante dans les images du film que sa configuration phonétique.

² Tiré de *Prospero's Books* (Greenaway, 1991). Ce texte d'ouverture, ainsi que les descriptions des livres de Prospero, constituent des ajouts de Greenaway au texte de Shakespeare qui s'écartent de la configuration initiale du récit. Les autres modifications effectuées par Greenaway résident principalement dans l'insertion de nouveaux personnages et le retranchement de parties du texte, plus ou moins longues selon les séquences. L'ordre des scènes demeure le même que celui de la pièce.

³ « Sachant combien j'aimais mes livres, Il préleva pour moi sur ma bibliothèque Des volumes auxquels j'attache plus de prix Qu'à mon duché » (Shakespeare, 1991, p. 61). Les majuscules indiquent le début des vers.

⁴ Les superpositions d'images constituent une caractéristique particulière et importante du travail cinématographique de Peter Greenaway. Elles occupent une place considérable dans *Prospero's Books* et intègrent ainsi le film à une série d'œuvres qui développent la même technique, dont *Fear of Drowning* (1988), *Death in the Seine* (1988), *A TV Dante* (1989), *M is for Man, Music, Mozart* (1991), *The Pillow Book* (1996), *The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama* (1999) et *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2004). Dans *Prospero's Books*, l'image se construit souvent à partir d'un collage de multiples écrans dans la même image. Sur l'image des gouttes d'eau en mouvement en arrière-plan se superpose, par exemple, un deuxième écran en mouvement qui représente le *Book of Water* lu par Prospero. Le second écran apparaît donc en cachant partiellement le premier. La structure des superpositions demeure relativement simple lorsqu'il ne s'agit que d'un montage de deux écrans, comme dans *Prospero's Books*, mais elle devient encore plus chargée à l'intérieur de certains autres films de Greenaway où le collage des écrans en mouvement se complexifie en additionnant sans cesse de nouvelles couches à la superposition.

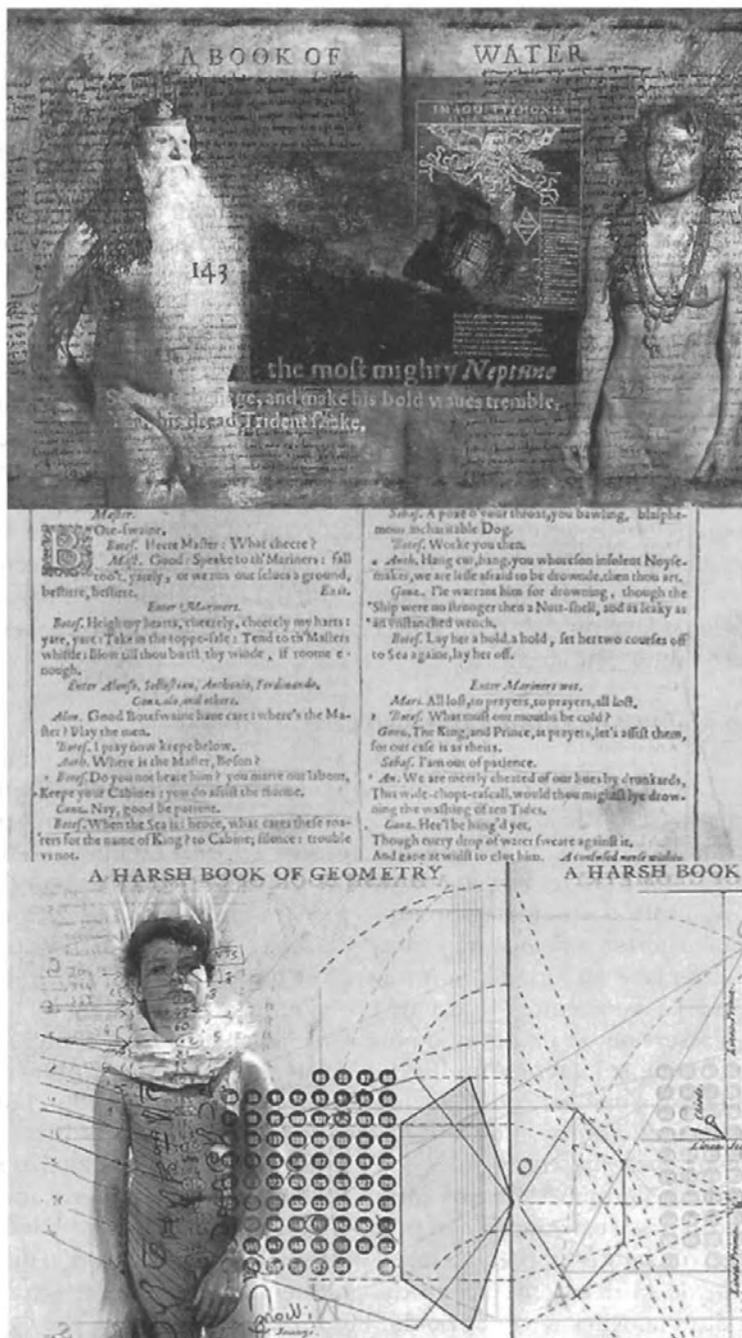
La bibliothèque de Prospero constitue, dans l'œuvre de Greenaway, le centre du récit. Bien qu'aussi présente dans la pièce de Shakespeare, elle n'y est pas décrite. La monstration du *Book of Water*, premier livre du film, se construit à partir de la superposition d'une image de ce livre et de la première scène de la pièce, dans laquelle le navire est pris dans la tempête invoquée par Prospero. Le narrateur présente le livre comme un « waterproof-covered book which has lost its colour by much contact with water. It is full of investigative drawings and exploratory text written on many different thicknesses of paper » (Greenaway, 1991). Ce livre recèle donc la particularité de pouvoir se marier avec l'eau sans être altéré, sauf par une légère décoloration. L'union du livre et de l'eau coordonne une série d'images apposées les unes aux autres, notamment celle de la goutte d'eau tombant sur les pages tournées du livre, qui impose le rythme de la scène. Ces images se superposent à celle de la main ouverte de Prospero qui stabilise les pages du livre ouvert, attestant de son pouvoir sur l'objet. Celles-ci disparaissent ensuite pour laisser place à l'image de Prospero nu dans une piscine parcourant les pages d'un livre à la surface de l'eau. Aux premiers cris de Prospero lisant « boatswain » s'associe l'image de l'autre Prospero, qui écrit le même mot, assis à la bibliothèque. La confrontation des deux images évoque simultanément les deux positions de Prospero, à la fois narrateur et narrataire de sa propre histoire. D'un côté, Prospero tient la plume créant la fiction, et de l'autre participe au monde de sa représentation fictionnelle. La fiction est entamée par le début du mouvement d'écriture. Le décor dépouillé de la piscine évoque une genèse dont l'eau constitue le premier élément de cette vie fictionnelle. Les artifices de l'écriture sont présentés explicitement. Dans la piscine, Prospero tient une maquette du bateau que l'on voit pris dans la tempête sur les pages du livre ouvert. À la voix du narrateur se joignent celles de tous les personnages, dont le capitaine de l'équipage, le maître, Gonzalo, Antonio et Sebastian, qui répètent le texte qu'un des Prospero écrit et que l'autre prononce.

La seconde partie est inaugurée par le *Book of Mirrors*, séquence du film qui achève le naufrage du navire de la première scène de *The Tempest*. Les personnages de l'histoire que l'on entendait, à la scène précédente, sont représentés à l'intérieur du premier miroir du livre. Le narrateur décrit ainsi certains des miroirs : « Some mirrors simply reflect the reader, some reflect the reader as he was three minutes previously, some reflect the reader as he will be in a year's time, as he would be if he were a child, a woman, a monster, an idea, a text or an angel. » Par la décomposition du temps, ces miroirs exercent le pouvoir de réfléchir un nombre considérable d'images au lecteur — du plus abstrait au plus

concret — qui se voit confronté au livre. L'arrivée des miroirs provoque l'ajout d'images dans l'univers de la fiction qui était jusqu'alors dépouillé. Des serveurs tiennent un grand miroir à côté de Prospero dans la piscine, alors que ce dernier poursuit sa lecture. Dans le reflet du miroir se profilent les personnages prisonniers du bateau qui sombrent dans la tempête. Le texte du générique défile ensuite à l'écran en s'insérant à la trame narrative, vingt minutes après le début du film et sans qu'il n'y ait de générique à la fin. Alors que la caméra entame un long *travelling* suivant la marche de Prospero dans son palais, les noms des artisans du film couvrent des parties de l'écran. Le plan lent et progressif détaille l'ensemble des images que l'arrivée des miroirs a ajouté à l'univers de Prospero. À l'inventaire du palais se superpose la liste exhaustive de tous les participants du film qui intègrent la trame narrative de l'œuvre de fiction. Le générique poursuit ainsi le travail de remplissage de l'image qui se déploie depuis l'arrivée des miroirs. Dans un plan très important à la fin du générique, les deux Prospero, narrateur et narrataire, s'opposent. Au moment où ils se croisent, celui en bleu lit et écrit dans la bibliothèque, tandis que l'autre, en rouge, poursuit sa marche à travers une tempête de feuilles de papier. La juxtaposition des images de Prospero, à travers le collage du début du film, réfléchit, grâce aux miroirs, les deux Prospero l'un à côté de l'autre.

Un monde métafictionnel à construire

Les livres de Prospero renferment des composantes du monde, qui apparaissent dans la construction fictionnelle de Prospero suivant l'exploration de la bibliothèque. Le constat que pose Gilles Thérien à l'égard du film *Tous les matins du monde* est ainsi complètement déjoué par la réalisation cinématographique peu traditionnelle de Greenaway. Alors que Thérien affirme que « le spectateur est dans la même situation que le sujet face au monde. Son regard est tourné vers l'objet. Il n'a pas un monde à construire, il n'a qu'un monde à percevoir » (Thérien, 2000), l'assertion ne fonctionne plus dans *Prospero's Books*, où le spectateur, comme le lecteur d'un livre, ne peut se contenter de percevoir et doit sans cesse élaborer de nouvelles constructions à partir des éléments désarticulés de l'image. Le *Book of Love*, comme le *Book of Water* et le *Book of Mirrors*, illustre bien les changements opérés par les livres sur le monde de la fiction. Alors que Miranda feuillette un herbier nommé le *End-plants*, assise à côté de son père, Prospero, apparaît Ferdinand dans un champ de hautes herbes. Cette scène, qui constitue la reprise du texte de la fin de la deuxième scène du premier acte, est interrompue, au milieu des dialogues entre Miranda, Ferdinand et Prospero, par l'arrivée du *Book of Love*, qui engage la poursuite du récit où Miranda et



Montage réalisé par l'auteur. Images tirées du film *Prospero's Books* de Peter Greenaway (1991) et du site Internet <http://shakes.meisei-u.ac.jp/ALL.html>

Ferdinand tombent amoureux l'un de l'autre. *Le Book of Love* instaure l'amour dans un monde en construction et dans lequel ce sentiment n'existait pas encore, comme l'*Alphabetical Inventory of the Dead* admet dans son univers la mort par l'apparition d'une image de la femme décédée de Prospero, Susannah, un personnage qui n'existe pas dans la pièce de Shakespeare.

Les images découlent ainsi de compositions visuelles qui font l'inventaire des fragments constituant la structure du monde. Elles permettent, à un premier niveau, la révélation d'un savoir entourant les mécanismes physiques et biologiques derrière les éléments du monde réel. L'arrivée dans la trame narrative du *Vesalius's Loft Anatomie of Birth* fait apparaître littéralement le ventre de la mère enceinte, Susannah, et explique en même temps l'origine de Miranda. La jonction la plus explicite du monde réel et du livre apparaît dans le *Bestiary of Past, Present and Future Animals*, où les animaux représentés par l'iconographie des pages marchent sur le livre. De l'escargot à la tortue en passant par le crabe, ils éprouvent la matérialité d'un livre qui détient les secrets de leur composition. Ce reflet mimétique se substitue progressivement à un second niveau, alors que l'enchaînement des livres de Prospero s'obscurcit en dévoilant davantage les structures qui composent le monde de la fiction. Les artifices que requiert l'élaboration du récit sont complètement découverts par l'image. Les analepses dans le récit de Prospero sont délimitées par des signes solides qui ne permettent pas la méprise. Lorsque Prospero raconte à Miranda la trahison de son frère, des cadres délimitent clairement les événements du passé en créant une frontière entre eux et le présent de l'énonciation. Le contrôle qu'exerce le narrateur sur les autres personnages est représenté par le pouvoir de Prospero, seul personnage du film détenant la possibilité d'une parole; les voix de tous les personnages passent par la sienne. Lorsque Prospero entre voir Miranda parce qu'il entend ses pleurs, l'utilisation d'un plan panoramique suivant la marche de ce dernier autour du lit de sa fille insiste sur cette domination du narrateur dans le récit. Des sons semblent sortir de la bouche de Miranda, bien que les lèvres de celle-ci restent closes et qu'elle paraisse même dormir. Une voix féminine se mélange à la voix du narrateur lorsqu'il lit les passages de la pièce attribués normalement à Miranda. Les voix disent : « O, I have suffered With those that I saw suffer: A brave vessel, Who had no doubt some noble creature in her!, Dash'd all to pieces » (Shakespeare, 1991, p. 44).⁵ À l'arrière du lit où Miranda dort toujours apparaît l'image de la maquette d'un

⁵ « Oh! j'ai souffert Avec ceux que j'ai vu souffrir. Un fier vaisseau Qui, pour sûr, portait quelque noble créature Mis en pièces! » Traduction de Pierre Leyris dans Shakespeare, 1991, p. 45. Je retire les parenthèses du texte original afin de les utiliser au sein des citations de Shakespeare pour marquer les retranchements de Greenaway.

navire sombrant dans un aquarium où des humains se débattent pour remonter à la surface. Dans cet univers issu de l'écriture de Prospero, rien n'est magique, tout ce qui a pour origine le langage s'explique par les images, tel le ventre de Susannah s'ouvrant pour raconter la naissance. Ainsi se dévoile le vrai sujet de *Prospero's Books*. Selon l'affirmation de Michel Foucault, la littérature « n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme » (Hutcheon, 1984, p. 13). Le personnage d'Ariel, qui est dans la pièce un « airy Spirit », ne vole jamais réellement; les câbles qui le retiennent ou le ballon sur lequel il marche sont toujours exposés au spectateur. Les mécanismes de la fiction sont affichés exactement comme la suspension d'Ariel, levant le voile sur la structure de ses formes. Ils représentent l'enjeu majeur du récit.

Cette métafiction est d'ailleurs déjà inscrite dans le texte de Shakespeare. Après avoir appelé Juno, Ceres et Iris, Prospero divulgue le caractère fabriqué de la représentation :

(You do look, my son, in a moved sort, As if you were dismayed: be cheerful sir). Our revels now are ended... These our actors, (As I foretold you), were all spirits, and Are melted into air, into their air, And, like the baseless fabric of this vision The Cloud-capped towers, the gorgeous palaces The solemn temples, the great globe it self, Yes, all which it inherit, shall dissolve, And, like this insubstantial pageant faded, Leave not a rack behind: we are such stuff As dreams are made on; and our little life Is rounded with a sleep... (Shakespeare, 1991, p. 224)⁶

La mise en scène que réalise Greenaway de ce passage de la pièce approfondit la métafiction déjà introduite par le texte. Une fois les danseurs tombés sur le sol, Prospero déclame le texte en marchant, avec à sa suite Ferdinand et Miranda, dans un long corridor de miroirs. Un rideau se ferme derrière lui. Le signe, pour François Récanati, oscille entre la transparence et l'opacité; il « est comme un miroir qui donne à voir autre chose que lui-même, ou bien encore il est comme une vitre transparente qui laisse voir autre chose qu'elle-même » (Récanati, 1979, p. 33). Les objets du monde de *Prospero's Books*, en tant que signes, sont à la fois des miroirs et des vitres, s'offrant au regard tout en montrant autre chose qu'eux-mêmes. Dans ces mouvements des signes :

aussi bien le miroir que la vitre ont la propriété de s'opacifier, c'est-à-dire qu'ils peuvent cesser de se dérober pour au contraire s'offrir à la

⁶ « (Vous paraissez troublé, mon fils, et comme ému De crainte; soyez donc rasséréiné, monsieur.) Nos divertissements sont finis. Ces acteurs, (J'eus soin de vous le dire), étaient tous des esprits : Ils se sont dissipés dans l'air, dans l'air subtil. Tout de même que ce fantôme sans assises, Les tours ennuagées, le palais somptueux, Les temples solennels et ce grand globe même Avec tous ceux qui l'habitent, se dissoudront, S'évanouiront tel ce spectacle incorporel Sans laisser derrière eux ne fût-ce qu'un brouillard. Nous sommes de la même étoffe que les songes Et notre vie infime est cernée de sommeil... » (Shakespeare, 1991, p. 225)

considération, à la vue de l'esprit; un objet peut cesser d'être considéré comme signe, et être considéré comme chose : le résultat c'est qu'il cesse alors d'être lié à la chose signifiée, il retrouve son indépendance de chose, il cesse de détourner les regards de lui-même et se présente à eux. (Récanati, 1979, p. 33)

Le passage du signe à la chose, et de la chose au signe, est constamment mis sous tension par les images du film. Le jeu entre les déguisements et les dévoilements souligne les contours des artifices de la fiction. Le signe révèle, comme l'étoffe du rêve, par sa transparence ce qui est habituellement absent, mais provoque aussi sa dissolution, en brouillant le récit de la vengeance de Prospero, à l'origine pourtant de celui-ci. Ce paradoxe des signes est un enjeu majeur de *Prospero's Books*, dont le principal récit de la fiction n'est que réflexion sur elle-même. Bien que le texte de Shakespeare possède des éléments qui permettent d'entrevoir cette démarche narcissique, ceux-ci ne sont jamais autant actualisés que dans le film de Greenaway. En se présentant comme un monde à construire, et non à percevoir, il se double d'un deuxième paradoxe propre à la méta-fiction : « The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader » (Hutcheon, 1984, p. 7). L'exposition des procédés de la fiction dans *Prospero's Books*, par le truchement même du regard qu'il pose sur soi, développe une ouverture vers une coopération avec le spectateur, qui, pour comprendre l'histoire de la vengeance de Prospero, doit reconstruire un réseau sémantique à partir des fragments disloqués que l'image et le texte lui offrent.

L'image, valeur originelle de la textualité

La monstration des livres de Prospero, qui se déploie dans toute la durée du film, élève le texte littéraire comme entité. Le texte acquiert, par la nouvelle spatialité que lui attribuent les images de *Prospero's Books*, une texture qui le rapproche de l'objet. Ce statut lui confère paradoxalement sa qualité d'entité que concrétise le narrataire Prospero dans le monde de sa représentation. Caliban, qui connaît le pouvoir des livres, sait que, pour reprendre son île, il ne doit pas attaquer directement Prospero, mais plutôt les livres de celui-ci, tel qu'il l'explique à Trinculo et Stephano : « Remember, First to possess his books; for without them He's but a sot, as I am; nor hath not One spirit to command: they all do hate him, As rootedly as I... Burn but his books » (Shakespeare, 1991, p. 188)⁷. Des images de livres détruits précèdent la première apparition de Caliban dans le film. Une main déchire les pages; puis des œufs, de l'urine et des excréments tombent sur le livre. Ces images introduisent

⁷ « Mais n'oubliez pas que la première chose à faire Est de lui dérober ses livres, sans lesquels Il n'est qu'un nigaud comme moi, car il n'a plus Un seul esprit à commander : tous le haïssent Aussi foncièrement que moi. Brûle ses livres » (Shakespeare, 1991, p. 189).

un rapport matériel entre Caliban et les livres et elles s'inscrivent dans une brutalité primitive. Caliban connaît pourtant le langage de Prospero : « You thought me language, and my profit on't, Is, I know how to curse: the red-plague rid you For learning me your language » (Shakespeare, 1991, p. 80)⁸. Ce texte, prononcé de la bouche de Prospero, est doublé d'une autre voix, qui semble provenir de Caliban. Alors que les lèvres de Prospero ne bougent pas, le texte écrit apparaît à l'écran, se superposant à l'image des personnages. Caliban ne maîtrise cependant pas totalement les éléments du langage, ou alors qu'en ne les travestissant. Il ne parle en réalité jamais à Prospero, sauf par une danse étrange qu'il exécute sur une roche. Le langage de Caliban, communiqué par le biais du corps, est physique comme le devient le texte de Prospero par une prise de possession de l'image.

Une des difficultés centrales de la mise en image, autant dans le médium cinématographique que dans les arts visuels et même en littérature, est d'éviter d'imposer des illustrations trop précises qui étouffent toutes les possibilités de polysémie. Selon Gilles Thérien, la création d'images est, dans le texte littéraire, une étape de l'acte de lecture :

Je ne pourrais poursuivre la lecture d'une œuvre sans mettre en place, c'est-à-dire en mémoire, par mon imagination les lieux, les personnages et les actions nécessaires au déroulement de l'acte de lecture qui me permet d'investir dans un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur mes images sous les mots du texte. Quand je lis, j'exerce le pouvoir et la liberté du monde imaginal. J'incarne les mots. (Thérien, 2000, p. 273)

Cette perspective de l'incarnation des mots permet au film de Greenaway de développer une lecture singulière du texte littéraire. En redonnant au récit d'origine une place double à la fois au sein de la voix et de l'image, *Prospero's Books* prend à rebours la tendance dominante des adaptations cinématographiques qui vise à effacer le texte. La finesse du film, qui incarne les mots de Shakespeare sans contraindre le spectateur à un sens unique du récit, tient dans la mise en scène d'une spatialisation et d'une matérialisation naturelles à l'écriture. Anne-Marie Christin remet en question, dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, la conception de la naissance de l'écriture à partir de la phonétique du langage :

l'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle [...]. Elle n'a pas pour corollaire que l'on doive faire abstraction du langage : au contraire, cette proposition n'a d'intérêt que parce

⁸ « Tu m'as enseigné le langage, et le profit Qui m'en revient, c'est de savoir comme on maudit. Que t'emporte la peste rouge pour m'avoir Appris ta langue! » (Shakespeare, 1991, p. 81)

que l'écriture y est comprise dans son sens strict de véhicule graphique d'une parole. (Christin, 1995, p. 5)

Si l'on adopte la position de Christin, les mots écrits par Prospero redeviennent, tels qu'ils l'étaient au départ, eux-mêmes des images par leur superposition à celles du film. Le cinéma efface habituellement, par la rigidité de ses images, d'importantes dimensions du texte, à qui il doit pourtant une bonne partie de son origine. *Prospero's Books*, par une prise en considération aiguë des textures de l'écrit, réinvestit cette « structure de l'écriture [qui] est sa mixité : parce que son système s'appuie sur deux registres à la fois celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi parce que ces deux registres sont eux-mêmes foncièrement hétérogènes l'un à l'autre » (Christin, 1995, p. 11). Ainsi, par cette prise en possession de la page écrite, le film de Greenaway fonde ce qu'Anne-Marie Christin nomme un imaginaire de l'écran. Elle conçoit l'écran en tant qu'« espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel, que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface » (Christin, 1995, p. 17-18). La réflexion du récit sur lui-même, coordonnée par la métafiction, s'instaure dans la complexité d'un imaginaire de l'écran. En présentant le texte comme espace, lieu de jonction de l'image et du langage, *Prospero's Books* parvient à montrer pleinement le film dans sa cinématographie, grâce au dévoilement des simulacres auxquels il a recours habituellement pour obtenir une apparence de réel.

Conclusion

L'hybridité de *Prospero's Books*, issue d'un mélange complexe entre la littérature et le cinéma, confère une nouvelle dimension à la fois au médium cinématographique et au texte littéraire. Le film transpose sur une autre scène le texte théâtral de Shakespeare. Ce déplacement engendre une nouvelle lecture qui se confronte directement avec le corps de son objet d'étude. En tant qu'expérience totale d'une concomitance des deux arts, le film de Greenaway explore un domaine que le cinéma a tenté plusieurs fois d'investir. Bien qu'un film comme *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard présente assez fortement le caractère littéraire du scénario filmique, l'intégration que nécessite le passage du texte à l'image se paie au prix de sa propre désintégration. Le texte est aussi utilisé dans la composition des images de *Pierrot le fou*, mais il n'atteint jamais la matérialité que réussit à acquérir le texte de *Prospero's Books*. Le brouillage de la trame narrative est un des facteurs importants permettant à *Prospero's Books* de sortir de la fiction et d'ajouter à la création une réflexion théorique sur les arts. Les images composant la

séquence de la mort de Ferdinand se suffisent à elles-mêmes pour raconter le déroulement de son suicide. Le découpage en images d'un des programmes narratifs de *Prospero's Books* ne pourrait pas exposer aussi explicitement l'action du récit. Cette impossibilité de la représentation dans les images du film s'inscrit dans une problématique relative aux conséquences de l'actualisation symbolique de la littérature par la création d'images dans l'acte de lecture. Le passage vers la métafiction de *Prospero's Books* développe ainsi la possibilité de jonction entre les discours du texte littéraire et du film, celui-ci devenant une transition nécessaire afin d'éprouver pleinement la matérialité des deux médias et d'atteindre une réflexion théorique qui dépasse les cadres traditionnels de la fiction.

Bibliographie

Christin, Anne-Marie. 1995. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion, 243 p.

Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York : University Paperbacks, 168 p.

Mallarmé, Stéphane. 1976. *Igitur, Divagations. Un coup de dés*. Paris : Gallimard, 443 p.

Récanati, François. 1979. *La Transparence et l'énonciation pour introduire à la pragmatique*. Paris : Seuil, 21 p.

Shakespeare, William. 1991. *The Tempest /La Tempête*. Paris : GF, 282 p.

Steiner, Wendy. 1982. *The Color of Rhetoric*. Chicago : The University of Chicago Press, 263 p.

Thérien, Gilles. 2000. « Les images sous les mots », in Eva Le Grand (éd.), *Aux frontières du pictural et du scriptural*, Montréal : Note bene, 341 p.

Todorov, Tzvetan. 1965. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 322 p.

Filmographie

Prospero's Books (Peter Greenaway, 1991).

Pierrot le fou (Jean-Luc Godard, 1965).



David Cronenberg

David Cronenberg est né à Toronto en 1943. Diplômé en études anglaises, il a également poursuivi des études en biochimie. La popularité du cinéaste s'est constituée autour d'œuvres originales et dérangeantes qui explorent d'une manière obsessionnelle les nombreux rapports entre le corps de l'individu et les nouvelles technologies. Des films comme *Scanners* (1980), *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986), *Crash* (1996) en sont de véritables plaidoyers. David Cronenberg est aujourd'hui un auteur et réalisateur qui est acclamé autant par la critique internationale qu'intellectuelle.

Filmographie sélective

Transfer (1966)
Stereo (1969)
Shivers (1975)
Rabid (1977)
Fast Company (1979)
The Brood (1979)
Scanners (1981)
Videodrome (1983)
The Dead Zone (1983)
The Fly (1986)
Dead Ringers (1988)
Naked Lunch (1991)
M. Butterfly (1993)
Crash (1996)
eXistenZ (1999)
Spider (2002)

eXistenZ

Le corps comme espace technologique

Angelune Drouin et Martin Legault



L'œuvre cinématographique de David Cronenberg nous convie de façon récurrente à un jeu d'illusions qui cache un monde technologique envahissant, comme en témoignent les films *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986) et *Crash* (1996). Avec *eXistenZ* (1999), le cinéaste fait la démonstration de l'influence de la technologie sur l'être humain en présentant comment l'identification de l'individu à l'image cinématographique entraîne des conséquences sur les corps et les identités, redéfinissant même le rapport des individus à leur sexualité. Les thèmes qu'affectionne le roi de l'horreur intérieure réapparaissent dans ce film qui met en scène cette obsession de la modernité à développer la technologie au-delà de ses limites, remettant en question les possibilités illimitées de la technique. Cette remise en cause est soulignée par la forme que prend son œuvre : le scénario est tissé de façon à ce que les spectateurs soient amenés à entrer dans le jeu dans lequel les personnages sont eux-mêmes entrés, et ce, dans une perspective infinie. Ce qui ressemble à la démonstration d'un banal jeu virtuel devient ainsi, autant pour les spectateurs que pour les personnages de la diégèse, une mise en abyme du réel. Cronenberg situe ses personnages au cœur d'enchevêtrements perpétuels d'un jeu à un autre, plongeant le spectateur dans un questionnement continu face à l'univers référentiel des images qui lui sont présentées.

La confrontation de certains écrits théoriques de Jean Baudrillard avec le film *eXistenZ* de David Cronenberg nous amène à revoir la façon dont la culture du jeu virtuel présentée par le cinéaste entraîne la reconstruction du corps humain et celle de son identité sur la base d'une image-simulacre. Celle-ci apparaît en effet dans la construction narrative, la temporalité et l'espace symbolique du récit. La

comparaison avec les formes narratives littéraires permettra d'observer les spécificités du genre filmique dans la construction de l'image et de l'identification. Les possibilités cinématographiques permettent de problématiser de façon particulière le rapport dialectique qui s'établit entre le corps et la technologie, par le fait du médium lui-même et de la façon dont il remet en cause la dichotomie réel/imaginaire.

Construction narrative d'eXistenZ

Cronenberg nous dirige, avec son film, à l'intérieur d'un univers qui semble des plus vraisemblables, du moins c'est ce que les premières scènes du film proposent. Cependant, il apparaît au fil de la narration que l'espace représenté dépasse toute forme de réalité et correspond plutôt à ce que Baudrillard nomme *l'hyperréalité* : un espace ni réel ni imaginaire, puisqu'il s'inscrit au-delà de cette dualité. En effet, l'hyperréalité est un simulacre pur, autoréférentiel :

Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire [...]. (Baudrillard, 1981, p. 11)

Le premier jeu virtuel proposé au spectateur est « eXistenZ », inventé par une férué de la cybernétique. L'univers d'eXistenZ est en fait le *deuxième* jeu présenté au public : il y a donc dès le début du film une mise en abyme du jeu, faisant partie intégrante d'une plus grande instance virtuelle, transCendanZ. Ce que le spectateur croit d'abord être la réalité (le moment qui débute lors de la présentation d'eXistenZ dans l'église désaffectée et qui se poursuit jusqu'à la fin de la séance virtuelle de transCendanZ) est en fait un immense simulacre. Cronenberg met en scène la représentation du simulacre, structurée de façon réflexive, au sens où le cinéaste interroge son propre dispositif cinématographique. Il laisse en effet planer le doute sur la validité du réel, sur la possibilité de quitter l'imaginaire de la représentation, la dernière séquence se terminant sur une réplique qui remet en cause autant le processus de représentation que le simulacre dans lequel spectateurs et personnages sont placés : « Tell me, are we still in the game?¹ ».

La structure du film nous renvoie donc directement à l'hyperréalité, un espace ludique qui se veut une reproduction idéale d'un modèle de la réalité. Cet espace ne permet pas aux événements de se produire

¹ Dialogue tiré du film *eXistenZ* de David Cronenberg.

dans le réel, ce dernier étant annihilé par le simulacre. On pourrait rapprocher cette conception de la critique francfortiste de l'industrie culturelle² — malgré tout ce qui nous éloigne aujourd'hui de ce constat théorique —, Cronenberg démontrant que toute forme de représentation du réel crée un espace simulé qui peut devenir hyperréel pour le spectateur qui se laisse séduire et adopte le mode de vie proposé par l'image cinématographique. Le fait que la trame narrative se construise à partir de la démonstration d'un projet avant sa mise en marché est alors très révélateur : les personnages sont les futurs consommateurs de ces différents modes de vie simulés sous forme de jeu. C'est par l'image cinématographique qu'ils peuvent accéder à ce simulacre, car le cinéma utilise le moyen de la technique, instaurant une séparation d'avec le réel. En cela, l'image cinématographique est fort distincte de l'image littéraire, dont le procédé de représentation fait encore appel à l'imaginaire sans remettre en question la validité du réel. Au contraire, la représentation cinématographique implique *en soi* la médiation de l'appareillage technique et abolit donc le rapport d'immédiateté au réel, modifiant dès lors l'expérience du réel. Le cinéma laisse place à une perte de référence au réel et le film *eXistenZ* apparaît donc, par sa structure propre, comme la représentation de la réalité n'ayant d'autre résolution que son infinie perpétuation.

L'espace symbolique du simulacre

En plus de se former à travers la structure narrative, le simulacre se constitue également à partir des décors, de la construction des lieux et de la temporalité, qui deviennent des marques d'énonciation. L'image-simulacre s'impose dès le début du film avec l'aspect organique et terrestre des fresques présentées pendant le générique, qui sont pourtant de pures créations numériques. Les premiers éléments qui dénotent la représentation sont les décors, constitués autant d'éléments futuristes que d'éléments archaïques, venant briser l'unité structurelle et le réalisme des images. Le meilleur exemple est le moyen de transport utilisé par Ted Pikul, le garde du corps d'Allegra Geller, pour fuir l'attaque meurtrière dont elle est victime durant la présentation de son jeu. Il s'agit d'une automobile dont l'esthétisme rappelle les années 1960 et qui détonne face à la technologie qui nous est présentée tout au long de la

² Dans le texte « La production industrielle des biens culturels », publié pour la première fois en 1947, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, de l'École de Francfort, dénoncent entre autres le fait que la culture de masse soit devenue standardisée et unidimensionnelle, pervertissant ainsi l'œuvre d'art au sein de l'industrie culturelle. Pour les auteurs, le fait que la culture soit unidimensionnelle ne coïncide pas avec un authentique processus de démocratisation culturelle; ses messages répétés incitent plutôt au conformisme et à une résignation de l'homme moderne. L'industrie culturelle permet ainsi d'assurer une domination, une mainmise sur les individus qui y vivent, et ce, à travers la production de masse. Ce système s'avère plus qu'adéquat pour exercer un contrôle à partir de l'intimité de l'individu; en utilisant le loisir comme procédé d'éloignement de sa condition réelle, il pousse l'individu dans l'ancre des structures dominantes.

diégèse filmique : structure très carrée, couleur terne et volant disproportionné. Nous sommes face à des images antinomiques : une automobile archaïque contrastant avec un téléphone cellulaire rose à l'apparence *organofuturiste*.

De plus, toujours dans cette séquence, les paysages que l'on voit défiler derrière la voiture sont en fait une représentation de décor, car il s'agit d'une image fixe projetée sur un écran à l'arrière-champ³. Ces éléments sont presque imperceptibles au premier visionnage du film, mais leur discordance contribue à l'atmosphère hyperréelle d'*eXistenZ*. La discordance repérée par le spectateur crée en effet une rupture dans l'espace homogène de la représentation, révélant le simulacre dans lequel les personnages sont prisonniers. Cette discordance est donc d'abord strictement symbolique : elle remet en cause les fondements temporels de la réalité. En outre, les personnages ont pour espace physique des lieux figés et typés : l'église, la station d'essence, le chalet, la « Trout Farm », le restaurant chinois. Ces endroits génériques correspondent à ce qu'on voit généralement dans un jeu, c'est-à-dire qu'ils possèdent leur spatio-temporalité et leurs fonctions propres et autonomes. La temporalité est un autre élément qui contribue à révéler le simulacre dans le film : elle est non linéaire et s'établit à la manière des jeux virtuels par des passages entre des tableaux possédant leurs propres règles. Elle est ainsi le reflet de l'aspect virtuel du simulacre, dans lequel le rapport au temps n'est plus une donnée liée à un contexte réel, mais se définit sur la base d'une temporalité reconstruite. Alors que souvent, en littérature, l'inscription de la fiction dans la fiction permet de délimiter réalité et représentation, ici c'est bel et bien représentation et simulacre qu'on cherche à délimiter, ce qui indique bien que le cinéma, par ses moyens techniques propres, plonge le spectateur dans la falsification complète du réel.

Personnages virtuels : dédoublement identitaire

À l'image de la structure narrative, l'attribution des rôles introduit une autre forme de mise en abyme. Ainsi, les participants à *transCendanZ* jouent et s'investissent comme les acteurs du film de Cronenberg, c'est-à-dire qu'ils participent consciemment à la représentation. Cette image vivante, dans laquelle ils vivent une portion de temps virtuel, n'est en apparence qu'un jeu, mais elle devient *la* réalité, celle simulée.

³ Cette technique était fréquemment utilisée pour les scènes d'automobile durant les années 1940-1950 aux États-Unis. C'est donc un clin d'œil que fait Cronenberg à ses prédécesseurs.

Conséquemment, l'identité des personnages se transforme dans une dynamique de dépendance à cet univers de simulacre. Par le jeu, les personnages se redéfinissent, s'affirment, entrent en contact et se reconnaissent mutuellement en adhérant à la conception idéale qui leur est imposée. Leur double, qui est projeté dans le jeu, a comme fonction non seulement de contribuer au développement de leur quête identitaire, mais de leur créer une nouvelle identité. À ce sujet, on remarque que plus Ted progresse dans le jeu, plus il devient un individu sûr de lui-même, possédant tous ses moyens, ne reculant plus devant ses pulsions sexuelles et meurtrières.

Ce dédoublement identitaire se révèle dès que Ted pénètre dans l'univers virtuel : « I feel just like me⁴ », s'étonne-t-il. L'individu incorpore donc à l'intérieur de lui-même cette conception idéale générée par le jeu, provoquant du même coup une transmutation de sa propre identité. Mais le jeu dépasse le simple espace auquel le spectateur peut s'identifier et s'avère être un lieu d'action total. Le meilleur exemple de cette hypothèse est le moment où Ted — dans les séquences qui suivent l'entrée dans eXistenZ — éprouve le besoin de regagner ce qu'il croit être son propre corps, sa réalité, sa véritable identité, dont il craint d'avoir perdu la trace, malgré l'intensité des sensations qu'il ressent dans le jeu. Toutefois, lorsqu'il se retrouve dans l'espace apparemment réel du chalet, il n'est plus certain de la réalité de son environnement. En perdant les référents du réel, il a perdu ses référents identitaires.

Pour sa part, Allegra ne désire qu'une chose : retourner au plus vite dans eXistenZ pour y retrouver le double d'elle-même, qui a maintenant plus de valeur à ses yeux. Sa véritable identité a donc perdu toute préséance sur le jeu. Sa construction identitaire n'a de sens et d'unité que dans l'univers virtuel. L'exemple d'Allegra fait apparaître clairement que, pour les personnages, la réalité ne possède plus une valeur absolue. Si les codes dualistes réel/imaginaire impliquent encore que la réalité peut prévaloir sur l'imaginaire en tant que référent initial, toute possibilité référentielle est annulée dans un univers de simulacre, le seul référent étant celui d'une réalité simulée. Et c'est l'expérience du corps combinée à celle de la matérialité du média qui introduisent cette suridentification devenue perte d'identité.

De corps médiatif à corps technologique

Cronenberg présente non seulement une redéfinition psychologique et sociale de l'individu à travers une nouvelle technologie orga-

⁴ Dialogue tiré du film *eXistenZ* de David Cronenberg.

nique, mais aussi une redéfinition du corps. Cette thématique est récurrente dans l'œuvre du cinéaste, qui élabore différentes conceptions du corporel et du technologique. Selon lui, le rapport au corps est intimement lié à l'évolution technologique. On n'a qu'à penser à la façon dont le réalisateur présente la machine : comme un prolongement du corps dans *Videodrome* et comme une reconstruction corporelle dans *Crash*⁵.

Dans *Videodrome*, le personnage est possédé par la machine, qui parasite le corps humain dans le but de l'utiliser. Dans *Crash*, ce sont les personnages qui contrôlent la machine et intègrent la technologie afin d'accéder à de nouvelles expériences sexuelles. Dans les deux cas, la technologie redéfinit mécaniquement les composantes et la fonctionnalité du corps en remplaçant les éléments organiques.

Le film *eXistenZ* s'inscrit dans la même continuité, mais l'idée d'absorption de la technologie par le corps y est développée de façon dialectique : la fusion qui s'opère entre le corps et la technologie s'établit sous forme de mouvement de l'un à l'autre. L'interdépendance entre le corps et la technologie implique donc une construction autonome et non pas le remplacement d'un élément par un autre. Alors que dans les deux films précédents la technologie agit unilatéralement sur le corps, dans *eXistenZ* elle intègre l'organicité du corps, sa matérialité propre et sa fonctionnalité.

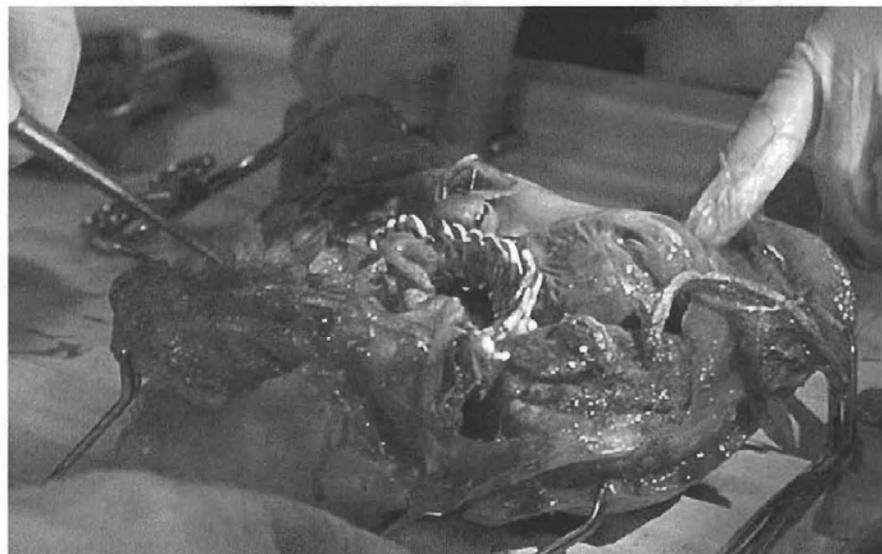


Image tirée du film *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg.

⁵ Le film de David Cronenberg est tiré d'un roman du même nom de J. G. Ballard.

Cette interrelation entre le corps et la technologie se manifeste notamment dans les artefacts du jeu. Le *game-pod* (la console du jeu) possède toutes les caractéristiques d'un être vivant. Il est perçu à la fois comme le prolongement du corps et comme un corps indépendant. En outre, il est dénué de toute spécificité technologique : on ne retrouve pas l'esthétique mécanique, froide et futuriste qui a cours habituellement dans le cinéma de science-fiction. D'ailleurs, Cronenberg mentionne dans ses entretiens avec Serge Grünberg sa volonté d'élaborer une nouvelle conception de ce qu'est la technologie :

Il n'y a pas de radios, de téléviseurs, pas de téléphones sauf le téléphone rose. Je ne voulais pas que ce soit trop évident, mais je voulais supprimer ce que la plupart des gens considèrent comme de la technologie pour faire ressortir d'autres types de technologie : une forme de biotechnologie. (Grünberg, Cronenberg, 2000, p. 72)

Cette nouvelle conception de la technologie présente donc le corps comme un objet hybride qui porte les progrès techniques en lui, l'évolution de l'humanité dépassant la médiation de la technologie pour s'élaborer à travers de nouvelles fonctionnalités du corps humain.

Renaissance à travers la biotechnologie

Pour mettre en marche le jeu virtuel, les participants doivent intégrer corporellement la console de jeu par l'entremise d'un cordon de connexion représentant un cordon ombilical. Pour ce faire, un nouvel orifice est créé : le *bio-port*. Celui-ci se constitue comme une entrée technologique dans le corps qui non seulement permet d'activer le jeu, mais tient lieu d'organe sexuel. Tout au long du film, Allegra introduit en effet le rituel du jeu comme un acte sexuel. Son attitude corporelle positionne ainsi le *bio-port*, le cordon de connexion ou la console comme de véritables organes humains.

À la différence de *Crash*, où la technologie est prise en elle-même comme un objet érotique, l'univers érotique d'*eXistenZ* est issu d'un parasitage de la technologie par l'organique. En cela, c'est un récit qui démontre bien la perte de distance face à la médiation technique, alors que *Crash* démontre d'abord le pouvoir et l'autonomie de la médiation technique sur les pratiques sexuelles. Cette dimension est perceptible autant dans le récit filmique que dans le littéraire. Et si, dans *eXistenZ*, les personnages ont intégré directement le technologique, dans leur rapport à la sexualité, les personnages de *Crash* l'ont intégré en tant que médiation. Ainsi, ils érotisent consciemment un monde technologique qui est dépourvu d'érotisme. Le roman de Ballard problématise un cer-

tain déplacement de la sexualité vers le technologique et l'automobile s'inscrit comme une grande métaphore du monde actuel et des rapports qu'il implique. Cronenberg a transposé cette métaphore au sens littéral par l'utilisation du médium cinématographique lui-même : dans le film, la représentation réifiée est en effet substituée au développement de l'imaginaire du lecteur. Dans l'adaptation cinématographique de *Crash*, le pouvoir de l'image ne permet aucune autre forme d'imaginaire connexe à son développement. Cependant, il est encore plus intéressant de voir comment cela se problématise avec le film *eXistenZ*, qui, tout comme *Crash*, remet en question la place qu'occupe la technologie, mais surtout les processus de représentation et d'identification qu'elle entraîne. La technologie comme outil de jouissance n'est donc pas nécessairement une fin en soi comme dans *Crash*; elle fait plutôt partie du processus de transmutation du corps et de ses fonctions.

Avec le *bio-port*, la corporéité se donne une nouvelle naissance. Le simulacre introduit par le jeu modifie le rapport au corps, ce dernier devenant la *source* de l'accessibilité aux réalités simulées. Il demeure médiatif, car c'est à travers lui qu'on accède à la connaissance simulée, c'est lui qui est nécessaire à la formation des réalités simulées du jeu. L'image virtuelle est donc créée par le corps. En outre, c'est l'individu qui prodigue la source d'énergie nécessaire au jeu, celle-ci étant technologiquement générée par le corps. Étant à la fois la source énergétique et l'espace de projection, le corps est utilisé comme un remplacement de l'écran cathodique. Non seulement l'appareillage technique vient créer une distance entre la réalité et l'imaginaire, mais le fait qu'il soit intégré au corps empêche la compréhension de cette distance. Les participants ne peuvent plus distinguer ce qui fait partie du jeu de l'espace occupé par leur corps. Le jeu *devient* le corps, il est donc impossible d'établir des paramètres distinctifs entre l'imaginaire et le réel.

Le fait que les personnages souffrent d'une relation de dépendance au jeu les mène vers une impasse psychologique. C'est dans la scène finale, lorsque les personnages sortent de *transCendanZ*, que le spectateur réalise qu'avant de jouer à *eXistenZ*, les spectateurs étaient en fait *déjà* en train de jouer, et que le jeu n'a plus de fin. Cette scène vient expliquer toute l'influence de la technologie sur la personnalité, car, à ce moment, Allegra et Ted ramènent de *transCendanZ* tout l'univers fantasmatique qui a recréé leur identité. Leur vie ne peut que tourner autour du fait qu'elle a déjà été complètement reconstruite et que la valeur du réel est perdue. Ainsi, leur réaction contre ce qu'ils appellent la déformation du réel se fait d'abord sur le mode du jeu virtuel, par l'assassinat du créateur de *transCendanZ*.

Quête existentielle et culture du jeu

L'image-simulacre s'articule dans le film à travers la structure narrative, les lieux, la temporalité, et détermine les personnages dans leur nouvelle constitution psychologique et corporelle. Pour eux, cette image-simulacre s'inscrit dans la recherche d'une vérité existentielle. Les implications des transformations corporelles par la technologie mettent inévitablement en place un questionnement philosophique qu'on ne peut éluder. Le vécu dans le simulacre, en se posant comme vécu réel, exige non seulement une redéfinition identitaire autant psychologique que corporelle, mais aussi une redéfinition sur la base d'une quête philosophique dans le but de trouver sens à l'existence.

Le titre même de cette œuvre filmique renvoie à la terminologie existentialiste, que ce soit celle de Heidegger ou de Sartre. L'existentialisme de Sartre présente l'être humain dans un monde dépourvu d'une instance supérieure et de tout déterminisme. L'individu est seul face à une réalité individuelle et sociale dans laquelle il évolue avec l'entière responsabilité de la définition de son identité par l'action. Cette idée rappelle étrangement ce qui est proposé par les concepteurs du jeu *eXistenZ*, dans lequel les personnages ne poursuivent aucun but déterminé d'avance. C'est à force de jouer qu'ils découvrent leur identité et leurs aspirations. Le message d'Allegra est clair : « You have to play the game to find out why you're playing the game.⁶ » Pourtant, a-t-on déjà vu un jeu dont le but est inconnu dès le départ ?

Mais les traces les plus évidentes de cette philosophie se retrouvent surtout dans le discours des personnages, leur vision du jeu et leurs réactions face à *eXistenZ*. Le fait que Ted Pikul refuse le monde virtuel, y voyant une atteinte à son intégrité, apparaît complètement absurde à Allegra Geller. Pour elle, Pikul réagit typiquement comme quelqu'un qui passe à côté de sa liberté, qui tente d'échapper à lui-même en n'assumant pas les responsabilités de son existence. Parce que Pikul refuse de voir les conditions du simulacre, de la nouvelle réalité, comme étant les conditions de base de sa libération, Allegra le perçoit comme un *lâche*, au sens sartrien du terme : « Les uns qui se cachent, par l'esprit de sérieux ou par des excuses déterministes, leur liberté totale, je les appellerai lâches [...]. » (Sartre, 1996, p. 70) La responsabilité de l'existence et la liberté individuelle sont donc clairement présentées comme tributaires du jeu, de la réalité simulée; encore une fois l'identité se définit strictement à partir du simulacre.

⁶ Dialogue tiré du film *eXistenZ* de David Cronenberg.

Ainsi, à la station d'essence, lorsque Pikul refuse de se faire charcuter pour accéder à eXistenZ, le discours que lui tient Allegra est assez révélateur : « This is the cage of your own making which keeps you trapped, pacing about in the smallest possible space forever. Get out of your cage, Pikul, break out now!⁷ » Pour Allegra, c'est le jeu, la pleine entrée dans eXistenZ qui représente la puissance et la liberté. Selon elle, la vie de Pikul ne peut passer à côté de la prise en charge des possibilités qui lui échappent, et cette prise en charge se fait par eXistenZ. En exhortant Pikul de la sorte, Allegra lui tient un discours existentialiste soutenant que l'être humain est responsable du dépassement de sa condition.

Pour Allegra, le jeu est le lieu qui lui permet d'accéder à une libération; il représente quelque chose d'extérieur par lequel elle peut atteindre un autre univers, idéalisé. Plus tard, lorsque Pikul demande à Allegra de l'appeler Ted, elle lui répond « Maybe afterwards », en faisant allusion à l'expérience virtuelle qu'ils s'appêtent à vivre. Cette réponse est catégorique : c'est seulement au moment où Pikul aura accepté de jouer dans une transposition fantasmatique de la réalité et de ses contraintes existentielles qu'Allegra sera en mesure de reconnaître son identité.

La transcendance impossible

Au sujet de la transcendance, Cronenberg bifurque face à la pensée existentialiste. Selon Sartre, la transcendance n'est pas extérieure à l'humain; elle lui est constitutive dans la mesure où il y a un dépassement qui n'implique pas d'instance supérieure. Dans le film *eXistenZ*, la transcendance doit passer par la technologie, qui fait ici office d'instance supérieure.

Comme la présentation des deux jeux virtuels a lieu dans une église désaffectée, Cronenberg suggère la disparition des rituels de base du christianisme. Il déconstruit ainsi les signifiants traditionnels de la spiritualité, tout en démontrant que la religion est remplacée par un culte technologique. Si les personnages possèdent en eux la possibilité de transcender leur condition, cette transcendance demeure vouée à une médiation par la technologie dans un univers simulé. L'être humain est donc tout aussi responsable de la transcendance de sa condition, mais ne peut y arriver sans le support virtuel du jeu. D'où l'institutionnalisation d'un véritable culte du jeu digne des plus grands dogmes religieux :

Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est

⁷ Dialogue tiré du film *eXistenZ* de David Cronenberg.

sacré pour lui, ce n'est que l'*illusion*, mais ce qui est profane c'est la *vérité*. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le *comble de l'illusion* est aussi pour lui le *comble du sacré*. (Feuerbach, cité par Debord, 1992, p. 13)

La référence au christianisme, religion qui implique un déni du corps, démontre davantage les mécanismes du simulacre. Si le christianisme permet un passage vers le divin auquel le corps n'est pas convié, c'est tout à fait le contraire pour le culte virtuel dans *eXistenZ*, qui se construit à partir du corps et de la technologie, donc à partir d'un état spirituel *virtuel* auquel le corps participe.

À force de se recréer dans un simulacre qui est aussi une pratique culturelle ritualisée, les individus sont amenés à une forme d'aliénation. Non seulement ils sont atteints individuellement par cette pratique, mais celle-ci, devenant collective, accentue l'effet de réel du simulacre, comme l'avait déjà bien identifié Guy Debord en 1967 :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. (Debord, 1992, p. 31)

La projection de leurs fantasmes et de leur quête existentielle dans le jeu a conduit les personnages à une perte du référent de la réalité. Ces derniers sont construits dans le simulacre par la technologie et complètement déconstruits dans la réalité. Comme l'univers du jeu virtuel se constitue de la même façon que l'univers cinématographique, le film de Cronenberg entraîne un questionnement sur le statut du spectateur et les processus identificatoires inhérents à la cinématographie traditionnelle.

Avec *eXistenZ*, David Cronenberg redéfinit donc, au-delà de l'influence dévastatrice de la technologie sur l'être humain et de l'obsession de ce dernier à repousser les limites des expériences de la vie, notre rapport à l'image et notre perte d'identification au réel. La représentation doit être vue maintenant non pas dans un rapport référentiel ou dichotomique à la réalité, mais dans un rapport complètement autonome du réel. La dualité réel/imaginaire est remplacée par l'univers autoréférentiel du simulacre. La façon dont Cronenberg situe l'image la positionne en quelque sorte comme une nouvelle possibilité du réel qui l'englobe définitivement, la simulation se voulant la phase subséquente de la représentation.

Bibliographie

Adorno, T. H et Max Horkheimer. 1974. *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. Coll. « Tel ». Paris : Éditions Gallimard, 281 p.

Ballard, J. G. 1997. *Crash*. New York : The Noonday Press, 223 p.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée, 233 p.

Debord, Guy. 1992. *La Société du spectacle*. Paris : Éditions Gallimard, 208 p.

Grünberg, Serge et David Cronenberg. 2000. *Entretiens avec David Cronenberg*. Coll. « Cahiers du cinéma ». Paris : Éditions de l'étoile, 336 p.

Sartre, Jean-Paul. 1996. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Éditions Gallimard, 108 p.

Filmographie

Cronenberg, David. 1982. *Videodrome*. Film 35 mm, couleurs, 87 min.

_____ . 1986. *The Fly*. Film 35 mm, couleurs, 92 min.

_____ . 1996. *Crash*. Film 35 mm, couleurs, 110 min.

_____ . 1999. *eXistenZ*. Film 35 mm, couleurs, 99 min.



Esther Valiquette

Esther Valiquette est née à Arthabaska en 1962. Diplômée en études cinématographiques de l'Université de Montréal, elle a par la suite travaillé sur les plateaux de tournage à titre d'éclairagiste et d'assistante à la caméra. Ayant réalisé entre autres *Le Récit d'A.* et *Extenderis*, elle a remporté plusieurs prix dont un Génie pour son documentaire *Le Singe bleu* (1993). Elle est décédée du sida en 1994.

Filmographie sélective

Le Récit d'A. (1990)

Extenderis (1993)

Le Singe bleu (1993)

Perte, empreinte et survivance

Une lecture de l'image cinématographique du *Singe bleu*, d'Esther Valiquette

Myriam Dussault



Tel est donc notre privilège : il est lié certes à notre don de disparaître, mais c'est qu'en cette disparition se manifeste aussi le pouvoir de retenir, et dans cette mort plus prompt s'exprime la résurrection, l'allégresse d'une vie transfigurée.
Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, 1955.

Pénétrée par la perte, la brisure et le deuil, l'expérience sidéenne, plus particulièrement celle d'Esther Valiquette, se révèle et s'ouvre sous le sceau de l'accident : cette disparition soudaine de la vitalité qui ne trouve plus ses résonances qu'en la mortalité, en la fatalité, là où la vie et la mort, alors indissociables, deviennent une certitude effrayante et précipitent le rendez-vous avec le temps. Là où le regard, lucide, est soudainement frappé par l'avancée du virus, par sa présence si concrète, qui est aussi son acmé.

« *Là où le regard est une mesure* »

Cet arrachement de l'innocence et de l'ignorance qu'évoque Valiquette pour parler de sa vie ravagée par la maladie et de la civilisation minoenne, détruite par la catastrophe, n'est possible que parce qu'il est de l'ordre de la contingence, de la *sur-venue*. Il met au jour la présence mortifère d'une réalité enfouie, jusqu'alors absente, muette : le virus lové dans les veines, en incubation, et le frémissement du volcan qui ensevelira toute l'île de Santorin. Consacrant la mort sidéenne à venir, tout comme le déclin de la communauté minoenne, cet accident autour duquel s'amorce la réflexion de Valiquette permet de penser l'irreprésentable de l'expérience sidéenne, d'écrire cette expérience et de la donner à voir en images, d'accueillir « cette certaine possibilité

impossible » (Derrida, 1996, p. 29) qu'est le partage de son propre sida; de réaliser, enfin, le récit autobiographique audiovisuel qu'est *Le Singe bleu* (Valiquette, 1992). De cette incessante recherche du sujet sidéen à l'obsession de la trace et de l'empreinte qui animent ce récit filmique, on voit naître, en creux, une réflexion poétique sur l'altérité et sur la communauté lorsque la mort devient imminente. Dans la présente étude, il s'agit d'examiner l'image cinématographique en regard de la corrélation dressée entre les parcours accidentés abordés dans cette œuvre : celui d'une vie transformée par la maladie, celui également de la civilisation et de la culture minoennes, emportées par la tragédie. Intimement liés, ils participent de ce récit de la perte, de la trace et de l'empreinte dont est ici suggérée la lecture. Qui plus est, ils confèrent un nouveau statut ontologique à la mort, dans la mesure où celle-ci, ne s'opposant plus à la vie, est synonyme de survie et de revenance.

« *Et j'ai pensé que souvent la beauté est au fond d'une blessure* »

Histoire de l'arrachement, du dépouillement, *Le Singe bleu* est le récit endeillé d'une vitalité perdue : la fertilité des terres minoennes, englouties par le cataclysme géologique; le corps de Valiquette, dépouillé de sa subjectivité et projeté dans l'altérité qu'est la chair sidéenne, livré à l'invasion du virus, légué à la froideur médicale, à sa clinicité. « Ils t'ont approchée avec des gants et tu as commencé à y croire » (Valiquette, 1993, p. 95¹). Bien que la monstration du sida et de ses ravages soit la pierre angulaire de cette œuvre filmique, étonnamment, celle-ci ne s'attache pas à révéler le travail de la mort et de la matérialité de la douleur sur le corps réifié par la maladie². Au contraire, le corps investi par l'affection est physiquement absent des images filmiques. Il signe l'effacement progressif du sujet « positif » en dévoilant, par le fait même, la généalogie polysémique et métaphorique du sida : microprocessus, cancer, invasion, « squatter infatigable, colonisateur du système immunitaire, opportuniste » (Valiquette, 1993, p. 99). L'opération mortifère du sida est traduite non pas par la mise en images du corps stigmatisé par les lésions de Kaposi, mais bien par la représentation du virus lui-même : par l'acuité d'un regard microscopique, celui de « l'infiniment petit, de l'infiniment complexe » (*ibid.*), qui, franchissant les frontières de la corporalité, sonde l'intériorité du corps tout en en révélant la précarité.

Le film de Valiquette, en privilégiant la vision de la structure interne du corps sidéen, permet de matérialiser l'invisibilité même du

¹ À la suite de la réalisation du film, la narration a été publiée par Valiquette dans la revue *Trois*. Les citations du *Singe bleu* proviennent de même publication.

² Il faut se souvenir que la présence du sida est observable sur le corps, preuve de la dégénérescence engendrée par l'infection. Marquée par la maigreur, la chair sidéenne se trouve aussi tuméfiée et scarifiée, toute de traces et d'empreintes. À ce sujet, consulter Ross Chambers (1998).

rétrovirus : d'une part, en le distanciant de son caractère initial de désastre épidermique et, d'autre part, en le dévoilant plutôt comme désastre épidémique, comme invasion meurtrière. En effet, *Le Singe bleu* initie une trame discursive où s'avèrent visibles le cheminement secret de l'expérience mortifère, son impalpabilité. Conséquemment, il procède d'un certain renversement des conditions visuelles et de la perception : « L'invisible, pour être visible, passe par le visible. On ne peut le saisir par sa *nature propre*, mais seulement par dérivation, par la manifestation de son contraire » (Mauron, 2001, p. 195). L'absence du corps moribond comme matière de visibilité et médiation du virus rend possible la représentation de la dimension infectieuse du sida. Valiquette substitue à l'image de son corps sidéen pénétré par le virus une image depuis « l'intérieur de la maladie » traversée par le regard médiatique et médical; elle explore ainsi cette concomitance entre sidéens et Minoens, invitant à penser la tragédie, la sienne, à la mesure des désastres planétaires, puisque se joignent et s'allient les images du rétrovirus et celles d'une civilisation destinée à la ruine. « Il y a des vies interrompues par accident, par la maladie. Il y a des civilisations interrompues par accident. Ainsi les choses et les êtres sont happés dans le même chemin, vers un centre inconnu et insatiable » (Valiquette, 1993, p. 97).

Maintenue dans cette trouée entre l'absence physique du corps souffrant et l'image intérieure de la maladie, la voix dans *Le Singe bleu* assure la narration et la matérialité nodale de la représentation sidéenne. Cassée, essoufflée, fatiguée, elle traduit la souffrance reliée à l'itinéraire sépulcral. Le grain de la voix, ce grain *dans* la voix, vibrato de la vie humaine confrontée à la mort, instaure la présence du corps absent marqué par le virus, dans la mesure où il l'enveloppe et le prolonge : « c'est le corps dans la voix » (Barthes, 1982, p. 243) qui souffre et qui se fait entendre, se concrétise et devient l'image sonore d'un sida parlé, révélé, s'autorisant alors le récit de la catastrophe qui l'a façonné. Racontant son sida, la narratrice en témoigne simultanément : elle relate l'expérience d'un présent irréversible et d'un futur qui n'aura jamais lieu, qui est en transit, pétrifié dans la voix. Cette autorité narrative dont se revêt Valiquette est en elle-même l'autorité du mourant : ce désir d'inscrire, dans la mémoire de soi et de l'autre, le tracé de l'expérience maintenant communicable puisque située aux confins de la vie humaine. « La mort est la sanction de tout ce que peut rapporter le narrateur. À la mort il a emprunté son autorité » (Benjamin, 1987, p. 160). De plus, la mort côtoyée par Valiquette devient la condition essentielle à la réalisation du *Singe bleu*. Appartenant tous deux à ce temps du « mourir » qu'exige l'accomplissement de leurs démarches, la sidéenne et le film rappellent la singulière proximité qui unit « “ je (me) meurs ” et “je (m) image” » (Nancy, 2003, p. 173).

Soutenue par la voix de Valiquette, la narration induit la promesse de la mort et est l’empreinte d’une réalité sidéenne qui a été et qui est toujours, lorsque déployée, entendue au présent de la spectature³. L’expérience de la maladie, qui ne peut passer que par la voix subrogeant le corps, rappelle ce noème qui marque la photographie : « Je ne puis jamais nier que la chose a été là » (Barthes, 1980, p. 120). Ainsi, la voix, indice de l’appartenance absolue au vivant, à l’*encore-vivant*, est cette matérialité sonore qui, en relatant l’événement du sida, renforce sa puissance d’authentification, de véracité. Parce qu’enregistrée, elle tend à sa conservation et à sa potentielle itération; elle intime un retour inévitable qui consacre à la fois le souvenir et l’oubli.

On ne peut plus dire, comme jadis, que les paroles s’envolent. Elles peuvent simplement rester, aussi bien que les écrits, et le timbre d’une voix ou un simple soupir peuvent être gravés et entendus à nouveau. Tout ce qui est enregistrable, sons ou images, peut prétendre passer encore, une multiplicité de fois, être à nouveau entendu ou vu. (Agacinski, 2001, p. 99-100)

La narration de la cinéaste, puisant impudiquement dans l’intimité de l’affection, invite donc au partage de la mort sidéenne : elle devient sans contredit une expérience pour qui l’écoute et imprime, sur le récit filmique, la marque de la narratrice, c’est-à-dire la mémoire de son corps souffrant, son anamnèse sonore.

« C’est au cœur de la trace que tu vas prendre la mesure de ton passage, et dans les méandres noueux de ta mémoire te fondre dans une mémoire plus grande encore pour confronter le temps. »

Si *Le Singe bleu* a pour origine le deuil d’une vitalité, il est aussi l’histoire d’une quête de la filiation dans la trace : la difficulté d’accéder à une image ostensible du corps sidéen invite à la recherche d’une nouvelle descendance non entachée par le virus. C’est dans les lieux bondés et chargés de mémoire, vestiges d’une Grèce idyllique, que Valiquette ira puiser les « restes » de son existence dérobée par le sida, « sacrilège de la mémoire biologique ancestrale » (Valiquette, 1993, p. 99). L’itinéraire de la narratrice dans ces lieux qui ont subi, tout comme elle, les affres de la vie et du temps semble interroger la précarité et le caractère éphémère de l’existence. Le travail opéré par l’image cinématographique révélant les décombres de Santorin invite à penser à cette question du deuil, de l’absence et de la disparition, dimension relative à la représentation

³ Il faut concevoir cette notion de spectature comme l’expérience perceptive et interactive qui unit le spectateur au récit filmique. La spectature rend compte plus particulièrement de la position qu’adopte l’individu devant les images projetées.

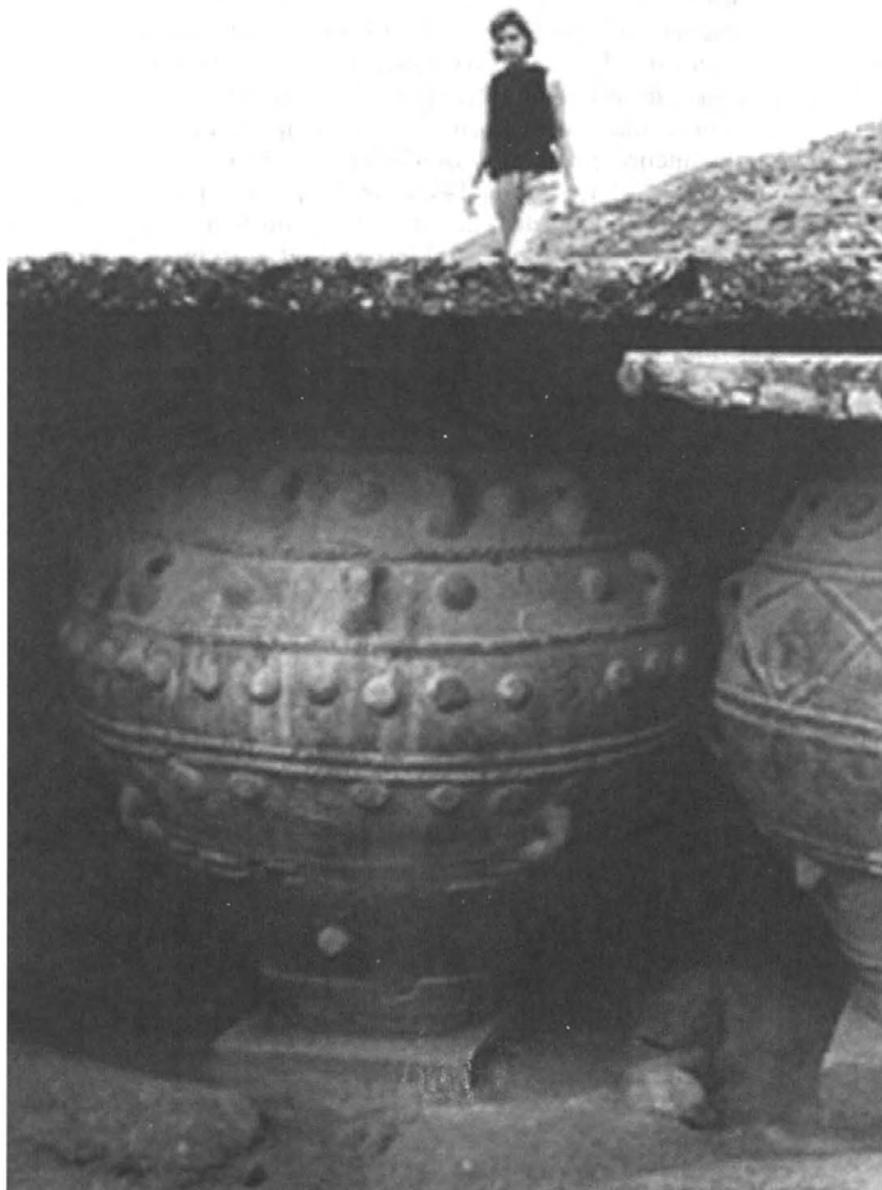
visuelle et à la hantise de la réalisatrice⁴. Les images du *Singe bleu*, qui donnent à voir ce qui relève de l'après-destruction, accueillent cette alternance entre présence et absence : elles retiennent comme empreinte cette Toute-présence de l'absence qui envahit la Crète minoenne. Ses lieux vides, qui font écho à l'arrachement de la vitalité chez le sujet sidéen, colonisent l'espace et le densifient, créant un souffle de l'absence qui est celui de la survivance même⁵. Cette survivance, de l'ordre de la *sur-vie*, est la manifestation de ce temps sans temps que signifie le paysage ruiné de Santorin : ce temps qui n'a pas passé, mais qui, toujours, demeure, *praesentia in absentia* fossilisée dans la trace de sa destruction. « [Le] temps de l'événement [mortifère] n'est pas le temps de l'histoire. Ni celui du calendrier. C'est un temps sans chronologie — ni lieu — qui n'en finit pas d'arriver tout autrement, un temps qui défie le temps au point de le rendre sensible. » (Soussana, 2001, p. 23.) Ainsi la communauté minoenne, fantôme d'air et de terre pulvérisée, engendre-t-elle de la spectralité, de la *revenance*, pour autant qu'elle dépeigne la disparition et la présentifie.

« La trace ne livre pas tout, c'est un reflet qui s'incline selon l'heure du jour. le regard lui rend la parole ou la laisse muette, à son mystère. »

Un certain pouvoir du lieu se dessine alors, au sens de Didi-Huberman; lieu qui, anthropomorphisé, investit les décombres de la Crète minoenne et exhale l'essence même de l'absence, celle-ci comblant chaque pore de l'espace. Ce pouvoir du lieu existe parce qu'il se fait, dans le film, le porte-empreinte de la disparition. Le voyage de la caméra, qui parcourt les ruines et ce qu'il reste de ce qui a été emporté par la lave du volcan, est la représentation d'un événement de survivance qui joint la présence et l'absence et confronte, dans sa rythmicité, le maintenant et le jadis. De fait, l'image cinématographique du *Singe bleu*, comme médiation de la disparition, instaure une forme de temporalité détemporalisée : si celle-ci évoque que quelque chose *a été*, elle induit indubitablement que cette chose *n'est plus*, à savoir les sols verdoyants de la Crète minoenne, le corps vigoureux de Valiquette, l'ignorance de la maladie.

⁴ Dans la logique qu'imposent ses conditions d'apparition, la représentation visuelle a partie liée avec l'absence et la perte : créant un effet de présence en se substituant à la chose ou à l'événement représentés, elle a pour principale spécificité de donner à voir ce qui n'est plus. Ainsi entretient-elle des liens étroits avec la mort. Pour une étude exhaustive de la descendance mortifère de l'image, voir entre autres Louis Marin (1994).

⁵ Aby Warburg (1866-1929) fut le premier à élaborer le concept de survivance (*Nachleben*) afin d'interroger la mémoire à l'œuvre dans les images de la culture visuelle occidentale. Pour le théoricien, la survivance s'articule autour de réalités d'effraction contenues dans les images, qui conservent ce qu'elles ont saisi de l'expérience du temps. Il est à noter que les investigations de Warburg ont servi de tremplin aux travaux de Georges Didi-Huberman, notamment sur les qualités matérielles de l'image archivistique et ses relations à la mort. Pour plus de détails, voir Georges Didi-Huberman (2002).



Tout comme la trace, l'image cinématographique de ce récit du sida engage une dimension d'origine et une dimension de fin; elle interpelle à la fois l'apparition de sa disparition et l'apparition de son apparition.

Les traces ne produisent donc l'espace de leur inscription qu'en se donnant la période de leur effacement. Dès l'origine, dans le présent de leur propre impression, elles sont constituées par la double force de répétition et d'effacement, de lisibilité et d'illisibilité. (Derrida, 1978, p. 334)

Dialectique ou auratique, elle évoque « quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* que la *perte*; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact » (Didi-Huberman, 1997, p. 19). Indécidabilité et paradoxe surgissent dans *Le Singe bleu*, qui tangue entre la monstration de la vie et celle de la mort : le montage alterné mariant les images de la Crète fertile et celles de l'univers hospitalier en témoigne admirablement. À la différence du *fatum*, ce temps de la finitude et de l'arrêt, le film de Valiquette présente une expérience de la mort sans cesse différée et à la fois dissoute, puisque prise dans l'image et pérennisée par la pellicule filmique.

Dans l'urgence de la mémoire qui invite à rencontrer la trace, *Le Singe bleu* propose une double réalité où s'amalgament présent et passé. Mettant en scène « le désir de l'éternel retour et l'éternel retour du désir » (Didi-Huberman, 2001, p. 42), le film propose de concevoir autrement l'événement mortifère, la catastrophe. Interpellant la réminiscence et le travail de la conscience mémorielle, il offre la possibilité de reconstituer, non sans les restaurer, les lieux fertiles de la Grèce au temps de sa splendeur : « le marbre rafraîchissant et l'albâtre rose qui résistent encore à l'usure de l'âge et trahissent un goût pour le beau et la volupté » (Valiquette, 1993, p. 97). Bien sûr, la narration et la bande sonore du film génèrent cette reconstitution des lieux dévastés. Se font entendre sans cesse, soutenant l'image des ruines, les bruissements de la vie humaine, le martèlement des outils travaillant la pierre; indices d'une civilisation en train de laisser sa trace, d'immortaliser sa présence en tâchant de s'arrimer à la vie. Cette mise en mouvement de la mémoire, opérée par le dispositif cinématographique, permet de penser la disparition en termes de mouvance, voire de mémoire mouvante⁶. Alors que les ruines évoquent, de prime abord, le vertige de la fin, l'image cinématographique et ses qualités matérielles induisent, pour leur part, une infinie dimension résiduelle :

L'image, mieux que toute chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait,

⁶ Nous empruntons cette expression à Lucie Roy (1999).

mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une *cendre vivante*. (Didi-Huberman, 2001, p. 16.)

Ce concept d'image comme cendre vivante, tel ce qui se « destine à la dispersion sans retour » (Derrida, 1987, p. 23), est omniprésent dans l'œuvre de Valiquette, qui fait dialoguer la trace et le feu, survivant dans la cendre : « Le feu : ce qu'on ne peut éteindre dans cette trace parmi d'autres qu'est une cendre. Sans doute le feu s'est-il retiré, l'incendie maîtrisé, mais s'il y a là cendre, c'est que du *feu reste* en retrait » (Valiquette, 1993, p. 45). Cette présence latente que dénote ici la cendre rencontre celle de l'image cinématographique du *Singe bleu*, qui demeure après la catastrophe et qui « succède au bout des voix tuées » (Jabès, 1980, p. 20). Les nombreuses séquences dévoilant la terre brûlée, encore chaude et fumante, et les pierres suintantes, le frémissement du volcan, en sont l'attestation. Plus particulièrement, l'énigme du disque de Phaestos, cette surface d'argile où sont imprégnés des signes d'une écriture indéchiffrable, participe de ce paradoxe de la trace, qui est aussi, *a fortiori*, celui de l'image cinématographique « qui parle de la pérennité des choses et de l'évanescence de leur contenu » (Valiquette, 1993, p. 99). En effet, le dynamisme et le mouvement que suggère le disque sont mis de l'avant par la musique au rythme rapide, mais aussi par la rotation de l'image de ce disque, juxtaposée aux images de la maladie, du virus, et à celles, archivistiques, de l'irruption volcanique. Bien que le disque de Phaestos suggère que le temps passe inlassablement, le virus et le volcan, quant à eux, rappellent l'imminence de l'accident, la mort ambiante. *Le Singe bleu* et les images cinématographiques qui le façonnent proposent donc un ordonnancement tout autre de la temporalité, qui n'est pas sans évoquer, paradoxalement, que « cela est mort et [que] cela va mourir » (Barthes, 1980, p. 123). Cette concomitance du présent, du passé et du futur dans la mort exprime la circularité qu'induit l'image, qui a certainement à voir ici avec la résurrection et la survivance.

L'énigme du disque de Phaestos ne sera peut-être jamais résolue. À la fois étranges et familières, des figures empruntées au quotidien circulent dans une spirale rythmée, suggèrent un refrain, ou un calendrier, rappellent le retour des événements ou leur brève apparition dans le temps. (Valiquette, 1993, p. 97)

Porté par le désir de s'arracher à son histoire et poussé par une mémoire à reconstruire, excentrée de la fatalité sidéenne : tel est *Le Singe bleu*, itinéraire migratoire d'une mourante adoptant le ton intimiste de la caméra afin de croiser les traces de l'Autre, les empreintes

d'une civilisation prospère qui n'avait pas prévu sa fin, une civilisation chargée de mémoire, grosse de souvenirs. Récit d'un deuil et d'un accident qui emporte tout et qui conduit inévitablement à la perte de soi, à l'expérience douloureuse de l'*hors de soi*, le film, en reconnaissant dans la maladie les signes de la tragédie et du cataclysme géologique, propose une allégorie de la mort qui n'est pas sans suggérer l'expérience blanchotienne de la communauté lorsque la mort est sans appel : « Il ne saurait y avoir de communauté si n'était commun l'événement premier et dernier qui en chacun cesse de pouvoir l'être (naissance, mort) » (Blanchot, 1983, p. 22). Si l'image cinématographique, dans sa matérialité, pérennise les lieux ruinés de Santorin, c'est qu'ils partagent aussi la solitude de l'événement qu'est le *mourir*, la disparition. En tant que lieux de mémoire, ils sont chargés de traces, indices signifiants de la survivance à partir desquels il est impossible d'affirmer qu'il n'y a plus rien, « l'empreinte nous oblige[ant] à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant » (Didi-Huberman, 2001, p. 55). L'image cinématographique du *Singe bleu*, qui allie les représentations de la mort sidéenne et celles de la dévastation de la Crète minoenne, se traduit alors comme un don d'images réconfortant qui ne cesse d'émouvoir : un legs qui invite à penser la disparition par rapport à la *sur-vie*. Au même titre que l'écriture, qui est « d'essence testamentaire » (Derrida, 1992, p. 100), le film se fait la trace d'une expérience singulière de la mortalité. Mais qu'en est-il de cette expérience lorsqu'elle est présentée en images et préservée sur pellicule filmique? Vouée à disparaître, elle n'est pas sans dépendre du destin qui est le sien : celui de triompher de sa propre mort.

J'emporte avec moi les empreintes de ce qui fut la joie,
ce qui, ne serait-ce qu'une seconde, nous a liés au sublime.

Bibliographie

- Agacinski, Sylviane. 2000. *Le Passeur de temps : modernité et nostalgie*. Coll. « Librairie du XX^e siècle ». Paris : Éditions du Seuil, 207 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Éditions du Seuil/Gallimard, 192 p.
- _____. 1982. *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*. Coll. « Points/Essais », Paris : Éditions du Seuil, 282 p.
- Benjamin, Walter. 1987. « Le narrateur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Rastelli raconte... et autres récits*. Paris : Éditions du Seuil, 177 p.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 376 p.
- _____. 1983. *La Communauté inavouable*. Paris : Éditions de Minuit, 93 p.
- Chambers, Ross. 1998. *Facing It. Aids Diaries and the Death of the Author*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 145 p.
- Derrida, Jacques. 1978. *L'Écriture et la différence*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Éditions du Seuil, 435 p.
- _____. 1987. *Feu, la cendre*. Paris : Éditions du Seuil, 187 p.
- _____. 1992. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 445 p.
- _____. 1996. *Apories : mourir - s'attendre aux « limites de la vérité »*. Paris : Galilée, 140 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. *L'Empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 336 p.
- _____. 2001. *Le Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Éditions de Minuit, 156 p.
- _____. 2002. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 592 p.

Jabès, Edmond. 1980. *Le Seuil, le sable*. Paris : Gallimard, 140 p.

Marin, Louis. 1994. *De la représentation*. Paris : Éditions du Seuil/Gallimard, 396 p.

Mauron, Véronique. 2001. *Le Signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan, 269 p.

Nancy, Jean-Luc. 2003. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 181 p.

Roy, Lucie. 1999. « Les mémoires mouvantes du cinéma : essai », in *Cinéma : acte et présence*. Montréal : Nota Bene, p. 125-141.

Soussana, Gad. 2001. « De l'événement depuis la nuit. L'irruption de l'origine », in *Dire l'événement, est-ce possible?* Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida, Gad Soussana, Alexis Nouss. Montréal : L'Harmattan, 112 p.

Valiquette, Esther. 1993. « Le Singe bleu ». *Trois*, vol. 8, n° 3, p. 99-103.

Filmographie

Valiquette, Esther. 1992. *Le Singe bleu*. Prod. Josée Beaudet. Montréal : Studio-F-Regards de femmes/ONF. Vidéocassette VHS, 30 min, son, couleur.



Mathilde Monnier

Mathilde Monnier est née le 2 avril 1959 à Mulhouse, en Alsace. Reconnue parmi les personnalités artistiques les plus emblématiques de la chorégraphie actuelle, elle a œuvré avec différents chorégraphes, dont François Verret et Jean-François Duroure, jusqu'à ce qu'elle réalise en 1988 sa première création individuelle : *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Elle est nommée directrice du Centre chorégraphique national de Montpellier en 1994, où elle permet aux artistes les plus novateurs de se produire. Ne cessant de surprendre par un constant renouvellement technique et thématique, les créations de Mathilde Monnier sont maintenant jouées sur les plus grandes scènes du monde.

Chorégraphies

- Chinoiserie* (1991)
- Pour Antigone* (1993)
- Nuit* (1995)
- L'Atelier en pièces* (1996)
- Arrêtez, arrêtons, arrête* (1997)
- Les Lieux de là* (1998-99)
- Potlatch, dérives* (2000)
- Signé, signés* (2001)
- Allitérations* (2002)
- Déroutes* (2002)
- Publique* (2004)

De la littérature à la danse, quelques enjambées

Déroutes de Mathilde Monnier

Ariane Fontaine



L'art est le passage du silence à l'acte.
Michel Camus, *Proverbes du silence et de l'émerveillement*.

Depuis quelques années, plusieurs chorégraphes contemporains, que ce soit en France ou au Canada, s'inspirent de textes littéraires pour créer leurs pièces. Qu'il s'agisse de poèmes, de nouvelles, de récits légendaires, de pièces de théâtre ou de romans, ces artistes ne cachent pas leur intérêt pour la littérature et pour divers auteurs qui font partie intégrante de leur processus de création. Au Québec, José Navas, pour sa chorégraphie *Adela, mi amor*, présentée à l'hiver 2004, révèle s'être inspiré du personnage d'Adela de *La Maison de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca. De même, Jocelyne Montpetit, pour créer sa *Femme des sables* (automne 2002), dit s'être penchée sur les textes de Abé Kôbô, de Yukio Mishima et de Jun'ichiro Tanizaki. Estelle Clareton, quant à elle, travaille souvent à partir de l'œuvre d'Eugène Ionesco, et Jane Mappin à partir de celles de Rainer Maria Rilke et de Virginia Woolf. Enfin, Laurence Lemieux, à l'hiver 2003, a présenté *Les Pauvres Gens*, pièce inspirée du texte de Fiodor Dostoïevski. Elle a alors déclaré chercher à reproduire et à transmettre le mouvement textuel, celui des mots et du souffle de cet auteur.

Ce passage d'une écriture (littéraire) à l'autre (chorégraphique, car rappelons qu'étymologiquement le chorégraphe est « celui qui écrit la danse ») constitue donc une problématique actuelle importante. Avec la pièce *Déroutes*, de la chorégraphe française Mathilde Monnier, inspirée de la nouvelle « Lenz », de Georg Büchner, nous tenterons de

cerner comment s'effectue le passage du texte à la danse. Qu'est-ce qui permet une telle traversée? Comment, à travers le mouvement et la construction signifiante du texte, les enjambées se pressentent-elles entre les deux formes artistiques? Simplement, nous parcourons la nouvelle, puis la pièce, et de l'une à l'autre nous verrons à entrer dans la danse.

« *Lenz* » ou *l'infini du texte*

Georg Büchner est né en Allemagne en 1813 et est mort en 1837. Reconnu entre autres pour ses pièces *Woyzeck* et *La Mort de Danton*, il est décédé avant de terminer sa nouvelle « *Lenz* », qui est donc restée inachevée. Ce récit explore l'errance, à la fois physique et psychique, l'ascension vers la folie du poète et dramaturge Jakob Lenz (1751-1792), dont les œuvres les plus célèbres sont *Le Précepteur* et *Les Soldats*. Büchner, pour écrire sa nouvelle, s'est par ailleurs inspiré du journal du pasteur Frédéric Oberlin, chez qui Lenz a vécu durant l'hiver 1778, période qui occupe la presque totalité du récit de Büchner.

Ce qui ressort à la lecture de ce texte inachevé (dont certains passages du brouillon laissé par l'auteur à sa fiancée se sont avérés illisibles), outre la singularité du personnage errant dans la nature allemande et qui sombre dans la folie, est le style, le rythme singulier de la narration, les longues phrases — parfois entrecoupées —, les descriptions détaillées et les nombreuses personnifications du paysage, comme si celui-ci devenait parfois le sujet même du texte. Le récit suit et décrit la dérive à la fois physique et psychique de Lenz. L'importance accordée à l'espace et au déplacement continu du personnage s'inscrit dans la narration, au cœur de l'énonciation. Le texte apparaît à la fois « réaliste », assumé par un narrateur hétérodiégétique qui porte un regard rigoureux et relativement objectif sur les choses, voire naturaliste¹; mais aussi empreint de poésie, de métaphores et d'autres figures de style qui font bien sentir la complexité des sentiments et des rapports humains, et qui créent un contraste avec un ton plus neutre. L'organisation narrative, par son déséquilibre (entre de très longues et de très courtes phrases notamment), renvoie à ce mouvement physique de la marche comme au mouvement psychique de Lenz en proie à des angoisses, des doutes, des réflexions philosophiques complexes.

Peu à peu, à travers la construction du récit, s'accroît la folie de Lenz; une folie en lien avec l'impossibilité de dire et de rendre compte

¹ Le texte est truffé d'observations pointues, presque scientifiques; il n'est pas étonnant d'apprendre que Büchner a fait des études de médecine.

des choses, des phénomènes psychiques, mais aussi physiques, extérieurs à lui. Le poète, ici, vise une coïncidence ou une fusion avec la nature, dans l'espoir de voir surgir une vérité, de voir s'estomper cette faille entre les mots et les choses dans laquelle il se perd. En quelque sorte, il cherche à s'inscrire dans une histoire, un lieu et un temps donnés. Il se raccroche à ce qui l'entoure — les descriptions laborieuses en rendent compte —, et l'anxiété le guette lorsqu'à la nuit tombée tout semble disparaître et n'être plus qu'un rêve :

Mais vers le soir, il fut pris d'une étrange anxiété, il eût voulu courir après le soleil. À mesure que les choses s'enfonçaient dans la nuit, tout lui parut illusoire, tellement écœurant [...] Sa peur grandissait, et à ses pieds guettait la monstrueuse Folie : la pensée que tout n'était que son propre rêve l'accablait au désespoir. Il se raccrochait à n'importe quoi. (Büchner, 1998, p. 23)

Sa démence a sans doute à voir avec cette impossibilité de dire, ce grand vide qu'il perçoit et ressent. Le texte est d'ailleurs criblé d'expressions telles que « vide terrifiant », « terreur sans nom », « ne peut parler », « indicible angoisse ». Plus la folie le gagne, plus l'univers semble se dérober : une béance s'ouvre, devant laquelle Lenz ne peut presque plus rien formuler.

L'univers dont il attendait le secours était lézardé de haut en bas. Il n'avait plus haine, ni amour, ni espoir. Rien qu'un vide terrifiant. [...] Livré à lui-même, il se sentait si atrocement seul qu'il parlait sans arrêt à haute voix, poussait des cris [...] Souvent, en pleine conversation, il s'arrêtait brusquement, saisi par une terreur sans nom, et incapable d'achever sa phrase : il s'imaginait alors qu'il fallait reprendre le dernier mot et le redire sans cesse [...]. Au hasard d'une pensée, son mécanisme mental restait parfois bloqué. (Büchner, 1998, p. 71)

Son discours s'avère de plus en plus troué, rompu, brisé. Dans ce contexte où toute symbolisation paraît vaine, l'imaginaire débordant du personnage se déchaîne et ne rencontre plus la barrière du réel :

Les choses s'embrouillaient dans son esprit, et en même temps son imagination était poussée par l'irrésistible besoin d'en user à sa guise avec le monde environnant, tant avec la nature qu'avec les êtres, opérant à froid et comme en rêve — Lenz n'en exceptait qu'Oberlin. C'est ainsi qu'il s'amusait à faire basculer les maisons sur leur toit, à dévêtir et à rhabiller indéfiniment les gens, à inventer les facéties les plus abracadabrantes. Parfois, il lui prenait une envie terrible d'exécuter ce qu'il lui passait justement par la tête, et il se mettait alors à grimacer d'horrible façon. (Büchner, 1998, p. 71-73)

Le poète sombre, et le récit se « termine », laissant pressentir le vide qui s'ouvre en lui. La nouvelle, dans son organisation même, met au jour cette ronde sans fin et sans nom dans laquelle l'être est pris, cette impossibilité de dire qui génère toutefois la nécessité de dire, ce silence à partir duquel tout sujet est appelé à parler, toute œuvre à s'articuler. L'inachèvement de ce texte reflète bien, « en bout de ligne », ce mouvement infini qu'est aussi et toujours celui de l'écriture.

Circulation

Texte de la traversée des frontières, du déplacement de l'être, « Lenz » constitue le point de départ de la pièce *Déroutes*, signée par Mathilde Monnier. Dans le programme du spectacle, la chorégraphe explique :

La narration büchnérienne procède à proprement parler du corps vivant du marcheur et du paysage dans lequel il s'inscrit. Paysage intérieur et extérieur qui ne serait que la projection de son esprit. C'est dans cette circulation que s'élabore le déplacement du spectacle — écriture du déplacement. [...] Le soubassement qu'offre Lenz dans sa marche ouvre des figures importantes, d'abord celle de la frontière, celle du passage « de l'i-é-migré » tentant de traverser les frontières, celle de la difficulté d'avancer, de passer, de comprendre le chemin. C'est une mise en réseau de ces différents passages — passage de la voix, du geste, du son, de l'espace — qui nous intéresse, développant ou refaisant le voyage de Lenz. (Monnier, 2004, n.p.)

Mathilde Monnier dirige le Centre chorégraphique de Montpellier Languedoc-Roussillon depuis 1994. Reconnue, saluée et récompensée mondialement pour sa vitalité et son apport au monde de la danse contemporaine, elle a créé de nombreuses pièces depuis les années 1980, dont *Chinoiserie*, *Pour Antigone*, *L'Atelier en pièces*, *Les Lieux de là*, *Allitérations*, *Slide, 8 mn* et *Déroutes*. Le plus souvent, la chorégraphe explore les différents rapports humains, le métissage, les relations qu'entretient l'individu avec la communauté. Elle aime en outre travailler les figures de l'empilement, du désordre et de la désagrégation. Autant d'intérêts, de recherches qui fondent une poétique² singulière. De même, plusieurs écrivains ont accompagné et accompagnent encore la chorégraphe au long de son processus de création. Par exemple, pour la pièce *Les Lieux de là* (2001), elle dit s'être inspirée des œuvres de Samuel Beckett et d'Elias Canetti, particulièrement en ce qui a trait à la problématique de l'errance et à celle de l'absence ou de l'effacement de l'être dans certains récits.

² Au sens où l'entend Laurence Louppe, soit « l'ensemble des conduites créatrices qui donnent naissance et sens à l'œuvre » (Louppe, 2000, p. 19).

Présentée pour la première fois dans le cadre du Festival d'Automne au Théâtre de Gennevilliers en décembre 2002, *Déroutes* a par la suite été représentée à quelques autres occasions, notamment au Centre Georges Pompidou à Paris en juillet 2004. Treize danseurs (ou interprètes, car ce ne sont pas tous des danseurs professionnels) se déplacent sur une scène profonde, large, ouverte de part et d'autre et relativement dépouillée. Ils vont et viennent, contournent des objets à la fois usuels et hétéroclites : des tubes métalliques, des tuyaux d'arrosage colorés, des matelas gonflables, un immense congélateur, des blocs de glace, soit des objets qui connotent tous plus ou moins le passage d'un souffle, une mise en circulation ou une mise en réseau.

Le plateau ouvert, où les interprètes sont appelés à entrer, passer, courir, rester, sortir, revenir, évoque aussi un passage, permettant un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, une traversée des frontières. Dans le même ordre d'idées, l'éclairage se tourne à certains moments vers les spectateurs, les convoquant alors sur le plateau et accentuant cet effet de circulation. La chorégraphe parle ainsi de cette mise en scène :

Interpénétration des espaces, le dehors s'arc-boute sur le dedans, confusion des sons, confusion des espaces. Le plateau profond ou large, avec des possibilités d'ouverture sur l'extérieur, le dehors est ressenti, il est pénétrant, prêt au déversement, l'intérieur et l'extérieur entrent en dialogue, des objets-liens émergent, activant l'espace en perpétuel mouvement, le réseau se constitue en lignes, dessine frontières et passages, se gonfle, essouffle, se glace et fond. (Monnier, 2004, n.p.)

Finalement, le musicien eriKm, qui cosigne cette pièce, est présent sur scène. Il s'agit d'une musique en train de se faire, de se composer, disons en acte, toujours en mouvement. Elle constitue, à cet égard, une sorte de réabsorption continue des sons du plateau (les pas des interprètes, leurs cris, leur souffle, le bruit des objets, etc.) afin que ceux-ci soient ressentis telle une matière mouvante. Comme le formule Gérard Mayen dans sa critique de la pièce, la danse est partout, nulle part précisément, tout à fait déroutante.

Un pas vers la déroute

La danse articule l'indicible, l'irreprésentable dans l'espace. Quoi de plus difficile, dans ces conditions, que de parler de ce qui ne se dit pas ou de ce qui semble se dire en ne se disant pas, en se passant de mots? À travers le silence éloquent des gestes, *Déroutes* « parle » du mouvement infini de l'être, de son déplacement dans l'espace physique mais

aussi psychique, dans la mesure où toute perception, sensation, action ou réaction révèle toujours et déjà la manière d'être d'un sujet. Le mouvement de base de la chorégraphie est le pas. La marche constitue ici ce mode de présence singulier au monde, une forme de trace, d'écriture dans l'espace scénique. Chaque danseur s'avère porteur d'un style, de traits corporels, d'une gestuelle particulière. Certains répètent les mêmes gestes, sautent, tombent; quelques-uns entrent et sortent constamment; un homme se transforme, se déguise; un autre s'entortille dans les tuyaux. Tout cela manifeste de nombreuses façons d'être, d'aller, d'écrire, de s'écrire dans l'espace et le temps du spectacle. De cette façon, « l'écriture [...] s'engage, dans et par le corps du danseur, par ses savoirs » (Louppe, 2000, p. 73). Mathilde Monnier joue sur cette complexité des voies, cette déroute, et les spectateurs se laissent, de ce fait, entraîner au hasard des chemins. L'espace se compose et se recompose indéfiniment à travers le corps signifiant du marcheur, et cette dialectique participe de l'écriture chorégraphique. Le danseur se déplace dans un espace qu'il invente, mais aussi qui l'invente. La marche, dans toute sa singularité, dans ce qu'elle met au jour, s'inscrit dans une recherche infinie de soi, de sa voie.

Puisque, selon Monnier, « le parcours de chacun [des interprètes] est aussi lié à sa posture aujourd'hui dans la danse, sa réflexion sur le mouvement » (Yokel, 2002), la chorégraphe a élaboré avec chacun une partition distincte. Le danseur évolue dans l'espace de la scène comme dans son propre espace mental : « L'espace rendu visible par le mouvement apparaît selon certains comme l'extériorisation du "paysage intérieur". » (Louppe, 2000, p. 189.) Toute pensée s'avère, en ce sens, indissociable de la marche, de ce mouvement du danseur dans l'espace scénique. La chorégraphe travaille divers états de corps, et les danseurs, pris dans leur propre « histoire » (ou « traversée »), se croisent, s'évitent, se cognent, se quittent. Le déplacement s'effectue dans un rapport à l'autre — des trajets se superposent ou s'entrecoupent, des liens se tracent —, lien nécessaire qui assure une place au sujet : il se situe par rapport à cet autre (se voyant à la fois semblable et différent) puisqu'il lui est impossible d'occuper le même point géographique que celui-ci. Ainsi, pas de déplacements possibles, d'inscription de soi dans l'espace et le temps sans une certaine forme d'altérité. Ce sont ces rapports complexes entre l'espace singulier et l'espace collectif, entre arrêt et échappée, que la chorégraphe explore au fil des pas. Il est donc question de circulation, de passages, d'obstacles, d'une traversée des interprètes dans un rapport primordial à l'autre. Tout mouvement devient alors porteur d'une subjectivité, d'un dire : quoique silencieux, il laisse des traces et ouvre des voies. La marche, comme point de départ, comme entrée dans la danse,

amène le sujet à se déplacer et renvoie à une manière d'être, révélant un style³. Conçue comme trace corporelle dans l'espace, elle procède de l'écriture chorégraphique, d'un souffle « textuel ». Dans la mise en scène, elle constitue un acte d'énonciation, témoignant de la relation du sujet au monde. Somme toute, la danse ici n'illustre rien, ne commente pas non plus ce rapport du sujet à l'espace; elle articule plutôt cette expérience de l'être en mouvement. Elle est trace, dire, autre manière de dire.

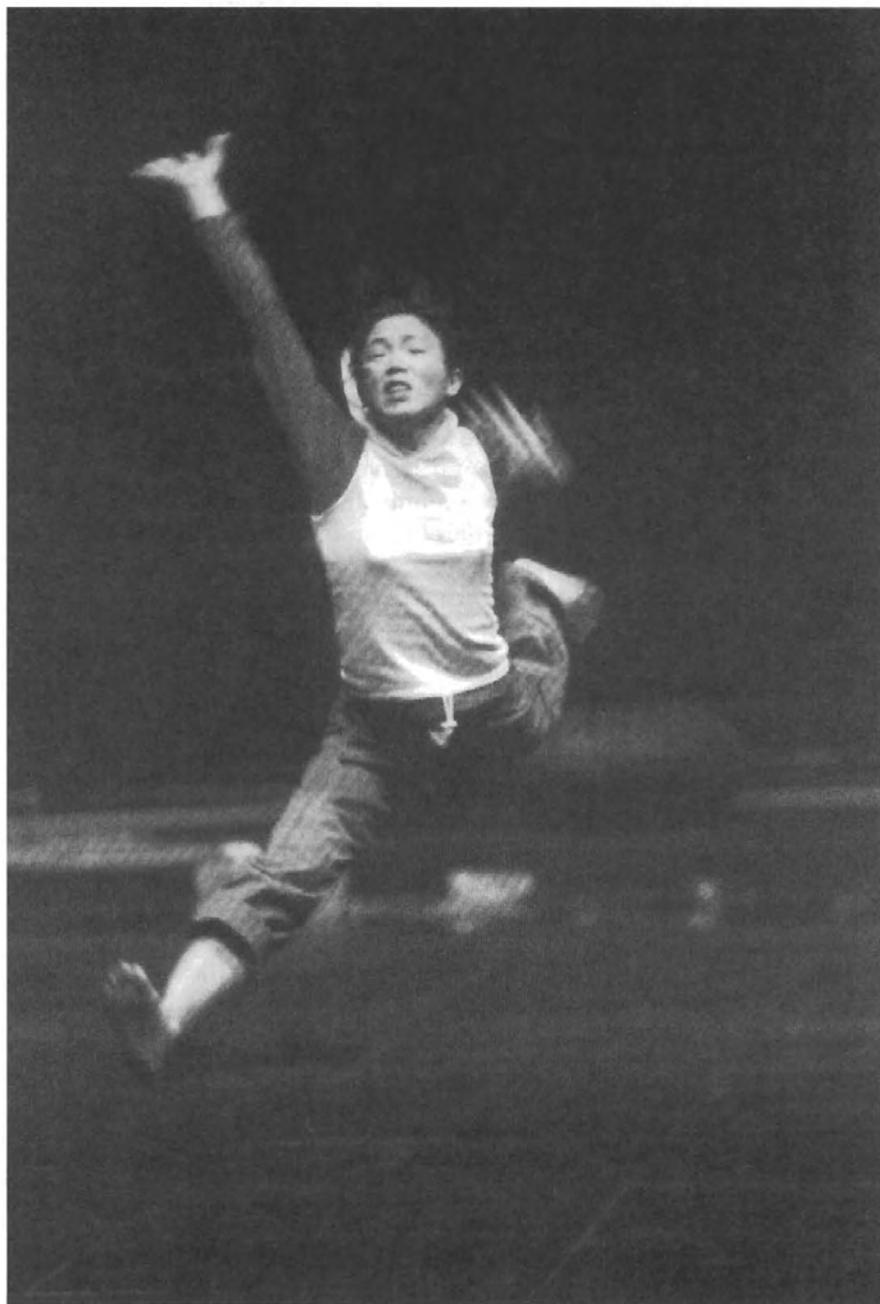
Traversées

Dans une entrevue accordée à Nathalie Yokel, Mathilde Monnier explique que le récit de Büchner a été un point de départ pour sa création. La pièce ne constitue ni une interprétation ni une réplique exhaustive du texte, la chorégraphe ayant surtout travaillé sur le moment où Lenz traverse la montagne avant d'arriver chez le pasteur Oberlin, ce qui ne représente environ que les cinq ou six premières pages de la nouvelle. La figure du poète, sa marche, sa *dé-marche*, sa traversée, sa façon de voir et d'appréhender le monde, ainsi que la résonance entre ses pensées et les éléments de la nature ont particulièrement capté l'attention de Monnier. Du texte à la danse, l'artiste s'interroge sur cette question du déplacement de l'être, et il semble qu'une traversée s'opère de façon nécessaire.

Plusieurs « enjambées » ont lieu pour aboutir dans ce cas-ci à un spectacle qui n'en est pas moins autonome. En effet, la nouvelle de Büchner s'inspire du journal d'Oberlin, qui à son tour s'inspire et relève des bribes de la vie d'un autre écrivain, soit Jakob Lenz. Une sorte de filiation littéraire s'établit, comme si un certain souffle textuel se transmettait d'une écriture à l'autre. L'écriture constitue une forme d'adresse et implique en quelque sorte un appel, une réponse. L'écriture engendre toujours et déjà l'écriture : toute parole s'inscrit dans un rapport à l'autre, et c'est précisément cette dialectique qui permet au sujet de trouver sa voix, de se situer dans la chaîne signifiante et de créer. En outre, le fait que la nouvelle soit restée inachevée témoigne de ce mouvement infini de l'écriture, de cette idée de transmission. Pour reprendre la pensée de Maurice Blanchot, l'œuvre naît de son perpétuel inachèvement : « Écrire est maintenant l'interminable, l'incessant. » (Blanchot, 1955, p. 20.)

Du texte à la danse, plusieurs avenues paraissent possibles. Michel Bernard, dans *De la création chorégraphique*, consacre un chapitre à ce lien qui unit la danse et le texte littéraire. Il distingue cinq

³ Le style, en tant que manière d'être au monde, se situe, selon Laurence Louppe, au cœur du fonctionnement de l'écriture.



Programme des « Spectacles vivants », Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 25.

approches du texte littéraire par le chorégraphe. Brièvement, il différencie l'approche sémantique (le texte étant appréhendé en fonction des significations qu'il véhicule), l'approche esthétique (concernant « le plaisir même du texte », pour renouer avec la formule de Roland Barthes), l'approche poétique ou fictionnaire (le texte s'avérant catalyseur d'images et porteur d'une force imageante), l'approche pragmatique (focalisant sur les dimensions grammaticale et performative du texte en tant que pouvoir actantiel), et finalement l'approche rhizomatique (reprenant l'idée du rhizome développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* notamment). Selon Bernard, cette dernière approche serait combinatoire, le texte étant alors abordé comme une matérialité dynamique, un devenir, un « continuum de variations » langagières et rythmiques, une forme de pulsation, un espace de tension, d'agencements, un mouvement ininterrompu.

Bien que certains chorégraphes se penchent avec plus d'attention sur un aspect particulier du texte (un personnage, une image forte, le plaisir qu'ils ont ressenti à la lecture, etc.), il semble qu'on ne puisse départager de manière aussi arbitraire, dans le cas de *Déroutes* du moins, ces cinq approches. C'est pourquoi l'approche rhizomatique évoquée par Bernard apparaît la plus cohérente ou la plus valable, dans la mesure où elle regroupe un peu toutes les autres, faisant intervenir les différentes dimensions du texte en tant qu'elles forment un mouvement, qu'elles participent d'un sens, d'un style. Par exemple, la marche du personnage de Lenz fait partie de la trame du récit, mais marque aussi la structure textuelle, la narration, puisque le texte se déploie comme un tout, un mouvement complexe. L'intérêt de l'écriture et de la lecture réside dans le fonctionnement du récit en tant que matérialité langagière, en tant qu'acte d'énonciation, en tant que *faire*. Ainsi, du texte à la chorégraphie, la danse continue, un mouvement se poursuit. Rappelons rapidement que la chorégraphie fonctionne aussi par phrases, empreintes d'un phrasé, c'est-à-dire d'une qualité dynamique, d'une certaine ponctuation. C'est donc le mouvement de l'écriture littéraire, son rythme, sa manière d'articuler un dire, qui fait son chemin vers l'écriture chorégraphique, qui prend au corps et qui prend forme dans l'espace scénique. Il s'agit, somme toute, du passage d'« un acte corporel d'énonciation » (Bernard, 2001, p. 133) à un autre.

À cet égard, dans une entrevue accordée à Stéphane Lépine, Mathilde Monnier dit être souvent attirée par les « couleurs », le ton de différents écrivains. Elle ne travaille pas sur des thèmes spécifiques, se penchant plutôt sur le mouvement de l'écriture. De cette façon, l'organisation du texte, l'articulation rythmique et poétique du récit de Büchner,

le mouvement de la narration au gré des pas du poète Lenz ont suscité l'attention de la chorégraphe dans son travail avec les danseurs et tous les autres artisans de la danse.

Penser, peser

Si un tel passage apparaît possible, c'est que l'écriture, même si elle est portée par le mouvement de la pensée, a aussi à voir avec le corps. La pensée s'inscrit toujours dans l'expérience du corps vécu. Tout texte, dans sa structure énonciative, rend compte, en quelque sorte, de cette problématique. Comme le souligne Jean-Luc Nancy dans sa correspondance avec Mathilde Monnier, publiée sous le titre *Dehors la danse*, « la pensée [...] ne pense rien si elle n'est au dehors : dans des gestes ou dans des mots; il n'y a pas de pensée qui ne soit immédiatement elle-même quelque mouvement, même infime, du corps » (Monnier et Nancy, 2001, n.p.). La pensée a lieu dans l'acte de penser, elle est toujours et éminemment physique, relevant d'un travail, d'un bouleversement du corps. Étymologiquement, « penser » vient de « peser »; il s'avère par conséquent impossible de dissocier le mouvement de la pensée d'une réalité physique, car elle est affaire de pesée. Elle est « rythmique, espacement, battement, donnant le *temps* de la danse, le *pas* du monde » (Nancy, 2000, p. 100). Ce sont cette *pe(n)sée*, l'expérience du corps vécu, une certaine gestualité, un travail sur la langue en tant que matérialité qui fondent le processus de création, l'écriture en tant qu'« *acte corporel d'énonciation* », pour reprendre l'expression de Michel Bernard.

Par ailleurs, le mouvement singulier de l'énonciation, l'organisation d'un dire, le style même du texte (ce qui dépasse largement ce que le texte dit) marquent ce passage, nécessaire pour certains, du texte à la danse. La danse devient l'expérience de l'appropriation et la mise en espace d'une pensée, d'une pesée « jusqu'au dessin — et au dessein — d'une chorégraphie » (Monnier et Nancy, 2001, n.p.). À travers l'ébranlement des corps, l'écriture se poursuit au gré des pas. La danse, comme le texte, s'inscrit alors comme un *faire*, un acte d'énonciation dans l'espace et le temps de la pièce.

D'un silence à l'autre

Dans « La littérature et le droit à la mort », Maurice Blanchot affirme que la littérature commence là où elle devient un doute. Elle met sans cesse au jour ce décalage entre le langage et les choses, cette faille de l'être. D'une certaine façon, elle ne se pense pas en dehors du silence essentiel qu'elle articule, et qui la motive aussi. Il y a trace possible

justement parce qu'il y a écart, espace ouvert : une béance qui « appelle » un dire. Dans le mouvement de l'énonciation s'élabore la recherche d'une parole, d'un lieu et d'un temps laissant la parole surgir, d'un dire qui semble toujours et déjà échapper à l'être mais qui fonde l'écriture.

Ce qui conduira Lenz peu à peu vers la folie est l'impossibilité de dire, l'insaisissabilité du monde. En proie à des frayeurs « sans nom », il préconise un retour aux choses premières, une fusion avec la nature pour parer à ce vertige, cet indicible qui le guette et se fraye un chemin en lui, autour de lui, partout. Ses pas font écho à ses réflexions comme s'il cherchait une place — la sienne —, une voie — sa voix —, et c'est ce que la narration, le rythme du récit révèlent. L'écrivain se trouve pris dans ce mouvement incessant, cette tentative de nommer l'indicible. C'est au cœur de cette dynamique qu'un dire s'articule, que quelque chose se donne à entendre et à voir. De toute évidence, lorsqu'on lit un texte, on ne se rappelle pas mot à mot ce qu'il raconte : on retient davantage son rythme particulier, le mouvement de l'énonciation qui fait trace dans le corps, l'espace et le temps. De même, le corps dansant ne dit rien ou, comme le pense Nancy, il dit *à la limite*, « il s'énonce, en s'empêchant comme énoncé » (Nancy, 2000, p. 99). En retrait de la signification, il ne révèle pas moins un dire bien « vivant », une vérité. Ainsi, « l'augmentation ou la diminution de la texture musculaire et nerveuse [...] la moindre crispation, la moindre passage émotif travaille, fait vibrer, ou effondre. Et tout cela fait sens. Et tout cela compose. » (Louppe, 2000, p. 59.) Le chorégraphe français Jean-Claude Gallota, dans une entrevue rapportée dans le film *Grand écart*, soutient que la danse raconte une histoire en enlevant ce qui est raconté. Il en reste une vibration, une trace essentielle. C'est dans l'articulation de ce dire, dans la composition, que se situe le sens, la vérité dans la perspective où l'emploie Jacques Lacan. Pour le psychanalyste, le statut de la parole, celui de la vérité, ne relève pas de ce qui est dit, mais de ce qui se donne à entendre dans son mouvement même, à travers le temps et l'histoire. De ce fait, « celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie » (Nancy, 2000, p. 19), parce qu'« écrire n'est pas signifier » (Nancy, 2000, p. 12).

Dans l'entrevue accordée à Stéphane Lépine, Mathilde Monnier dit ne jamais travailler sur le message du texte, mais bien sur le mouvement du langage, dans toute sa matérialité. L'œuvre forte, selon elle, se passe de message, d'explication, mais déploie une sorte de vision et fait même résonner une voix. N'est-ce pas ce que fait le texte littéraire, c'est-à-dire donner un espace à la langue, lui insuffler un élan qui va au-delà de la signification? L'écrivain semble bouger sur place (ou dans l'espace de la langue qu'il façonne), et ce retournement continu marque le

texte, l'empreint d'une gestuelle qu'est le mouvement de l'énonciation, ce « comment dire », cet élan qui compose le sens. À cet égard, parlant de poésie, Bernard Noël affirme que « dans le poème il y a du gestuel. Alors qu'il n'y a pas de geste. Un peu comme une arabesque... » (Noël, 1998, p. 33). Ainsi, « la langue est toujours en déséquilibre » (Fiat, 1998, p. 92). L'écriture est tension, elle articule ce déséquilibre dans l'espace textuel; alors, celui qui ne danse pas ou qui ne peut danser « retrouve la danse en écrivant » (Nancy, 2004, p. 69).

L'intérêt du texte littéraire ne se situe pas dans ce qui est dit, mais dans ce qui se donne à entendre au cœur même de cet indicible qui impose la nécessité d'une parole. À cette fin, il apparaît pertinent d'établir un parallèle avec la danse, qui donne à voir, mais aussi à entendre, une certaine manière d'être, une gestuelle et donc une « parole » singulière s'articulant dans l'espace du corps en mouvement, puis dans l'espace scénique : « La danse et la musique sont muettes, tout en touchant à la parole, et même peut-être tout le temps » (Monnier et Nancy, 2001, n.p.). Comme le soutient Mathilde Monnier, la richesse du mouvement réside dans le fait qu'il parle sans avoir besoin de parler : il compose sans cesse un dire dans ce « je ne parle pas ». Il ne s'agit plus alors de comprendre ce que « dit » la pièce, mais de « lire » et de ressentir ce mouvement dans la grandeur de son silence, d'éprouver « le voyage [de ce] corps qui aborde aux rives de son dire » (Louppe, 2000, p. 29). C'est, au fond, ce que fait la chorégraphe lorsqu'elle se penche sur un texte et qu'elle vibre au gré des mots, des phrases, des métaphores, de la ponctuation. Entre le récit et la danse, entre un silence et l'autre, il n'y a parfois qu'un pas à faire.

Élan

À travers le rythme du récit, la foulée du personnage de Lenz traversant la montagne, la chorégraphe trouve une matière riche, discerne une manière de dire, d'être et de se mouvoir qui apportera un souffle à sa propre création. Les danseurs adoptent diverses postures, se déplacent, et leur corps devient alors « le tracé, le tracement et la trace » (Nancy, 2000, p. 76) dans l'espace scénique, déployant des chemins et donnant lieu à des rencontres. Dans cette composition, la chorégraphe fait appel à une scénographie, à une musique et à un système d'éclairage qui tiennent de cette mobilité infinie de l'être, d'un style, d'une poétique. Bref, à partir du silence du texte prend forme une œuvre et peut-être aussi un désir, celui d'écrire, de s'élaner, de créer.

Du livre à la scène, l'espace change. Or, il n'en demeure pas moins que tout l'intérêt de l'art réside dans le mouvement silencieux mais signifiant de l'être, dans l'élaboration d'un espace et d'un temps d'énonciation investis singulièrement par un sujet. C'est pourquoi Jean-Luc Nancy écrit : « Je suis, chaque fois que je suis, la flexion d'un lieu, le pli ou le jeu par où ça (se) profère. *Ego sum* cette inflexion locale, telle et telle chaque fois, singulièrement [...], voire cet accent ou ce ton. » (Nancy, 2000, p. 26.) Par le biais du style, dans l'articulation d'un dire, l'art pose la question du sujet, de l'être. Question à laquelle chacun répond comme il l'entend et *d'où il l'entend*. Ainsi et toujours, l'écriture se poursuit. Il n'importe pas de comprendre⁴, ce qui implique une forme d'arrêt, une pensée figée et fermée : la « tête » comprend (intellectuellement, rationnellement), mais le corps sait, le corps sait dire. La danse et la littérature relèvent d'un indicible, d'un acte, d'une « parole en train de se faire » (Armand Gatti, cité dans Michel Bernard, 2001, p. 134), de cet « aller être » (Michaud, 2001, p. 7), et c'est au cœur de ce mouvement qu'il y a passage, transmission possible.

Et entrer dans la danse

Actuellement, de nombreux débats ont lieu autour de la question des limites de la danse et de la non-danse. Certaines chorégraphies contemporaines semblent en effet se refuser à la danse, ne présentant plus de mouvements dansés repérables, de figures de danse connues (encore faudrait-il définir ce qu'est une figure de danse dans toute sa spécificité, ce qui n'est pas chose faite, bien que plusieurs s'y acharnent). *Déroutes*, cette pièce qui s'élabore à partir d'un mouvement quotidien, voire banal, soit la marche, ne se trouve pas en reste. Dans ce contexte d'ambiguïté, et comme solution à la problématique « danse vs non-danse », Gérard Mayen pose la question suivante : « Par où la danse ? » (Mayen, 2004, p. 118.) En regard de la chorégraphie de Mathilde Monnier, son interrogation s'avère tout à fait pertinente. Alors que la danse se remet en question dans ses structures les plus profondes, il apparaît que ce qui importe désormais est ce passage, cette façon de percevoir la chorégraphie tel un texte où se tracent diverses voies (ou voix), ce mouvement par lequel chacun est appelé à entrer dans la danse, dans cet espace d'énonciation singulier. Le pas, comme mouvement primordial, connote et permet cette continuelle entrée dans la danse. Par où la danse ? Par ici, par là, sans doute à travers les liens qu'elle

⁴ Lacan explique que comprendre, c'est en quelque sorte rater le sens. Dans ses séminaires, adressés aux psychanalystes, dont le matériau même de travail est la parole, il dit ceci : « C'est toujours au moment où ils ont compris, où ils se sont précipités pour combler le cas avec une compréhension, qu'ils ont raté l'interprétation qu'il convenait de faire ou de ne pas faire. Cela s'exprime en général en toute naïveté par la formule — *Le sujet a voulu dire ça*. Qu'est-ce que vous en savez ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il ne l'a pas dit. » (Lacan, 1981, p. 31.)

entretient de plus en plus avec d'autres formes artistiques (le théâtre, le cinéma, la peinture, la musique, la littérature). D'ailleurs, plusieurs chorégraphes y sont amenés par le biais d'autres formes d'art (Jean-Claude Gallota par les arts plastiques, Daniel Léveillé par l'architecture, Paul-André Fortier par la littérature, etc.). La danse crée des chemins, des passages que quiconque est libre d'emprunter à sa manière. Elle ouvre un espace d'énonciation où s'articule un « dire ». Il s'agit d'une écriture bien vivante, prenante, infinie. Somme toute, entre la littérature et la danse, plusieurs traversées sont possibles, toujours au sein d'un échange silencieux qui n'a pas fini de faire du bruit.

Bibliographie

- Bernard, Michel. 2001. « Danse et texte », in *De la création chorégraphique*. Coll. « Recherches ». Tours : Centre national de la danse, p. 125-135.
- Blanchot, Maurice. 1949. « La littérature et le droit à la mort », in *La Part du feu*. Paris : Gallimard. p. 293-331.
- _____. 1955. *L'Espace littéraire*. Coll. « Folio/Essais ». Paris : Gallimard, 378 p.
- Büchner, Georg. 1998. *Lenz*. Coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque ». Paris : Éditions Payot & Rivages, 91 p.
- Febvre, Michelle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Coll. « Art Nomade ». Paris : Éditions Chiron, 164 p.
- Fiat, Christophe. 2002. *La Ritournelle : une anti-théorie*. Coll. « Manifeste ». Paris : Éditions Léo Scheer, 175 p.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Coll. « Le champ freudien ». Paris : Éditions du Seuil, 926 p.
- _____. 1981. *Le Séminaire III. Les psychoses*. Paris : Éditions du Seuil, 368 p.
- Loupe, Laurence. 1998. « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution ». *Littérature : la littérature et la danse*, n° 112 (décembre), p. 88-99.
- _____. 2000. *Poétique de la danse contemporaine*. Coll. « Librairie de la danse ». Bruxelles : Contredanse, 392 p.
- Mayen, Gérard. 2002. « Le geste échappe à la déroute ». Site Internet de Mathilde Monnier, <http://www.mathildemonnier.com>. Tiré de *Mouvement.net*, décembre.
- Mayen, Gérard. 2004. « Déroutes : la non-danse de présence en marche », in *Penser la danse contemporaine*. Coll. « Rue Descartes ». Paris : Presses universitaires de France, p. 116-120.

Michaud, Ginette. 2001. « Échappée de la danse ». *Spirale*, n° 181 (novembre-décembre), p. 6-7.

Monnier, Mathilde. 2001. « Entretien avec Mathilde Monnier ». Animé par Stéphane Lépine. Montréal : Festival International de Nouvelle Danse, 45 min.

_____ et Jean-Luc Nancy. 2001. *Dehors la danse*. Lyon : Rroz, n.p.

Monnier, Mathilde. 2004. *Déroutes, programme du spectacle*. Paris : Centre Georges Pompidou, s.p.

Nancy, Jean-Luc. 2000. *Corpus*. Coll. « Sciences humaines ». Paris : Éditions Métailié, 139 p.

_____. 2004. « Entretien avec Jean-Luc Nancy ». *Penser la danse contemporaine*. Coll. « Rue Descartes ». Paris : Presses universitaires de France, p. 62-77.

Noël, Bernard. 1998. *L'Espace du poème : entretiens avec Dominique Sampiero*. Paris : P.O.L., 175 p.

Picq, Charles. 2000. *Grand écart : à propos de la danse contemporaine française*, film coul., 1 h 34 min, Neuilly-sur-Seine : Les Films Pénélope.

Yokel, Nathalie. 2002. « Entrevue avec Mathilde Monnier ». Site Internet de Mathilde Monnier, <http://www.mathildemonnier.com>. Tiré de *La Terrasse*, décembre.



Victor Hugo

Victor Hugo est né en 1802, à Besançon. Il manifeste très tôt un talent littéraire en rédigeant ses premiers poèmes pendant ses jeunes études. La publication en 1823 de *Han d'Islande*, son premier roman, témoigne de son orientation moderne, alors que *Cromwell*, en 1827, fait de lui l'incontestable chef de file des romantiques. *Notre-Dame de Paris* confirme son succès littéraire en 1831. Reconnu comme l'un des plus grands romanciers de son temps, dramaturge, poète et illustrateur, il marque le XIX^e siècle de sa présence sur la scène tant littéraire que politique et il connaît la gloire de son vivant en s'imposant, vers la fin de sa carrière, avec *Les Châtiments*, *Les Misérables* et *La Légende des siècles*. Hugo meurt à Paris en 1885; le Panthéon abrite maintenant ses cendres.

Bibliographie sélective

- Odes et poésies diverses* (1822)
- Han d'Islande* (1823)
- Cromwell* (1827)
- Les Orientales* (1829)
- Hernani* (1830)
- Notre-Dame de Paris* (1831)
- Marion de Lorme* (1831)
- Les Feuilles d'automne* (1831)
- Le Roi s'amuse* (1832)
- Marie Tudor* (1833)
- Les Chants du crépuscule* (1835)
- Les Voix intérieures* (1837)
- Ruy Blas* (1838)
- Les Rayons et les ombres* (1840)
- Burgraves* (1843)
- Les Châtiments* (1853)
- Les Contemplations* (1856)
- La Légende des siècles* (1859-1883)
- Les Misérables* (1862)
- Les Travailleurs de la mer* (1866)
- L'Homme qui rit* (1869)

La sublime grimace de Quasimodo Idéal moderne d'une esthétique du grotesque

Sophie Dumoulin



Dans la foulée de l'intérêt du XIX^e siècle romantique pour l'époque médiévale, les textes de Rabelais et les tableaux de Bruegel l'Ancien, illustre peintre flamand, certains auteurs se penchent sur les mœurs de classes sociales subalternes. Leurs œuvres littéraires posent un regard attentif sur une forme de culture populaire — au sens général encore admis aujourd'hui, c'est-à-dire « l'ensemble des pratiques, des croyances, des productions symboliques des classes populaires » (Scarpa, 2000, p. 77). Victor Hugo prend part à cet univers culturel qu'on redécouvre, en entraînant le lecteur, dès les premières pages de *Notre-Dame de Paris* (1831), dans le tourbillon d'une fête carnavalesque qui suscite l'agitation de tout le peuple urbain. D'ailleurs, la thématique du carnaval, comme les différents principes qui sous-tendent le scénario carnavalesque, sert de cadre narratif au roman dans son ensemble.

Plus particulièrement, un événement de la fête des fous médiévale qui occupe tout le livre premier du roman de Hugo nous plonge au cœur de cette réjouissance populaire, soit le concours de grimaces organisé pour élire le pape des fous¹. La pertinence de cet épisode tient sur deux plans : d'une part, il permet la rencontre de deux genres artistiques dans l'espace créé par la narration d'une forme de théâtralité, laquelle est étroitement liée à la carnavalisation du grotesque; d'autre part, il rend compte d'une réflexion de l'auteur sur l'art et la littérature, sur la vision romantique des êtres et des choses. Mais attachons-nous d'abord au concours de grimaces et à son contexte.

¹ Malgré son importance dans le début du roman, l'épisode du concours de grimaces n'a malheureusement pas attiré l'attention de nombreux critiques. Signalons toutefois la brève étude de Maurice Souriau dans la *Revue des cours et conférences*, « Le concours de grimaces de *Notre-Dame de Paris* et ses sources » (1902).

Carnaval et fête des fous

Notre-Dame de Paris s'ouvre sur la fête qui « met en émotion tout le populaire de Paris » (Hugo, 2002, p. 38) en ce 6 janvier 1482, jour de l'Épiphanie; événement qui marque la célébration à la fois du jour des Rois et de la fête des fous, et qui situe le lecteur en plein dans la période du carnaval, laquelle, selon certains ethnologues, commençait justement avec la fête des Rois et s'étendait du jour de l'Épiphanie au mercredi des Cendres, soit au début du carême. Plus qu'un simple divertissement, le carnaval se caractérise par une rigoureuse tradition et un ordre qui régissent ce cycle ponctué de fêtes et de rituels collectifs. Le déroulement de cette période est peut-être bien ordonné et planifié dans le calendrier, néanmoins les fêtes dégagent une tout autre atmosphère : joie exubérante et tapageuse, abondance, excès, rites concernant la morale sexuelle et conjugale ou marquant la relation aux morts sont en effet au programme. Jean-Marie Privat résume ainsi les traits majeurs du carnaval dans son ouvrage *Bovary Charivari*, où il s'intéresse précisément à la question du charivari dans *Madame Bovary*, de Flaubert :

La licence temporaire et rituelle des mœurs, le renversement codé de l'ordre établi, la personnification de Carnaval et de Carême, parfois par des êtres vivants (conformément à la pensée folklorique), le jugement et la mise à mort de mannequins de Carnaval anthropomorphes et féminins [...] sont les éléments principaux du scénario carnavalesque. (Privat, 1995, p. 161)

Également fêtée sous le signe du monde à l'envers, la période du carnaval est la seule de l'année où il est permis d'inverser toutes les représentations sociales : charivaris, déguisements, masques et chansons grotesques seront des moyens parmi d'autres de renverser momentanément certaines figures d'autorité comme de dénoncer des situations amORALES aux yeux du peuple. Le principe d'inversion s'observe notamment dans la fête des fous elle-même. Célébrée, à l'origine, en toute légalité à l'intérieur des églises, la fête des fous a longtemps été semi-légale avant d'être officiellement interdite à la fin du Moyen Âge — elle a été, entre autres, abolie par le concile de Paris en 1212 et interdite par Charles VII dans les établissements collégiaux en 1445. On a donc dû la déplacer dans les rues. Intégrée aux réjouissances populaires du carnaval,

c'est en France que la fête des fous s'est manifestée avec le plus de force et de persévérance : travestissement parodique du culte officiel accompagné de déguisements, mascarades et danses obscènes. Le jour de l'An et de la Trinité, les réjouissances de la basoche étaient particulièrement

débridées. [...] Presque tous les rites de la fête des fous sont des *rabaissements* grotesques des différents rites et symboles religieux transposés sur le plan matériel et corporel (Bakhtine, 1970, p. 83).

Nous verrons ultérieurement comment le concours de grimaces (l'élection du pape des fous) s'inscrit dans cette tradition populaire des fêtes comiques du Moyen Âge.

Ce jour-là, dans *Notre-Dame*, la fête est marquée par trois événements qui se disputent l'intérêt des Parisiens : la plantation de mai à la chapelle de Braque, le feu de joie à la place de Grève et la représentation du mystère au Palais de Justice (suivie de l'élection du pape des fous). C'est d'ailleurs vers ce mystère, créé pour l'occasion par le poète Pierre Gringoire, que s'achemine la majeure partie du peuple, curieux d'y voir la « rustique cohue de bourgmestres flamands » (Hugo, 2002, p. 37), ambassadeurs invités à Paris dans le cadre de l'arrangement nuptial qui liera le dauphin à Marguerite de Flandre. Aussi est-ce la ruée dans la foule, parfait désordre dans ce peuple qui afflue et se bouscule en direction de la place du Palais, marée humaine qui déferle dans les avenues avec grand bruit et assourdissante clameur. Dans cette superbe confusion, le peuple semble lui-même s'offrir en spectacle et constitue pour bien des bourgeois l'attrait principal du jour. Les débordements sont observés plus particulièrement chez les jeunes écoliers, qui prennent bien soin de gratifier toute figure d'autorité d'attributs peu reluisants. Tous y passent : recteurs, électeurs, procureurs, bedeaux, théologiens, médecins, maîtres et dignitaires. Même lorsque le cardinal de Bourbon et son cortège font leur entrée dans la grand-salle du Palais, pendant la représentation de Gringoire, les étudiants profèrent leurs imprécations. « C'était leur jour, leur fête des fous, leur saturnale, l'orgie annuelle de la basoche et de l'école. Pas de turpitude qui ne fût de droit ce jour-là et chose sacrée » (Hugo, 2002, p. 69).

Triste tournure pour le poète, le mystère est plus d'une fois interrompu dans le tumulte occasionné par l'entrée de Son Éminence et des quarante-huit ambassadeurs flamands, et il a tôt fait d'ennuyer le public. C'est maître Jacques Copenole, chaussetier à Gand et personnage plutôt vulgaire issu du peuple, qui propose à la foule de passer immédiatement à l'élection du pape des fous et de procéder à la flamande, soit par un concours de grimaces. Laissons-le s'expliquer :

Nous avons aussi notre pape des fous à Gand, et en cela nous ne sommes pas en arrière, croix-Dieu! Mais voici comme nous faisons. On se rassemble une cohue, comme ici. Puis chacun à son tour va passer sa tête par un trou et fait une grimace aux autres. Celui qui fait la plus laide, à

l'acclamation de tous, est élu pape. Voilà. C'est fort divertissant. Voulez-vous que nous fassions votre pape à la mode de mon pays? Ce sera toujours moins fastidieux que d'écouter ces bavards. [...] Il y a ici un suffisamment grotesque échantillon des deux sexes pour qu'on rie à la flamande, et nous sommes assez de laids visages pour espérer une belle grimace. (Hugo, 2002, p. 82)

À première vue d'un comique léger, ce chapitre s'avère d'une importance considérable dans le roman. C'est en effet à ce moment clé, lors de ce rite populaire carnavalesque, qu'est introduit Quasimodo, le sonneur de cloches de Notre-Dame : malheureux bossu, borgne, boiteux et sourd, et dont le physique, comme le nom, exprime l'à-peu-près, entre l'homme et la bête.

Quasimodo, « la plus belle laideur »

Les dispositions nécessaires sont mises en œuvre pour exécuter ce théâtre des grimaces dans la grand-salle, sous la bienveillante supervision du grand Coppenole. Commence alors le défilé à la rosace au-dessus de la porte de la chapelle : tous les types de grimaces, certaines plus incongrues que d'autres, se succèdent comme un véritable « kaléidoscope humain » (Hugo, 2002, p. 85). Avec les rires obscènes qui s'élèvent dans la salle, l'ivresse devient générale et crée un effet tourbillon. Le théâtre des grimaces, comme un feu de folie alimenté de paille, prend peu à peu l'allure de bacchanales, voire d'un sabbat enivrant. La licence commune atteint son apogée lorsque apparaît enfin la vilaine figure de celui qui sera élu pape :

C'était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. (Hugo, 2002, p. 88)

Les électeurs ont tôt fait de reconnaître dans cette perfection de la laideur la figure de Quasimodo. Aussi la stupeur générale fait-elle suite à l'acclamation du pape. Ce demi-géant, mélange harmonieux de force et de difformité, de vigueur et de monstruosité, ne peut qu'inspirer tant la terreur que le respect. C'est ainsi qu'est élu le pape de la fête des fous et que Quasimodo est affublé des attributs de la papauté, puis soulevé, monté sur un brancard et promené par delà les rues et les carrefours de la ville. Conformément à l'esprit carnavalesque qui l'anime, la procession défile dans une formidable cacophonie et attire dans ses troupes ce qu'il y a de plus maraud, vagabond et servile dans Paris.



Elvira Benedeczki (1963-), *Quasimodo*.
<http://www.muveszetek.com/napsziget/gal-039.htm>

Carnavalesque, grotesque et théâtralisation

L'exemple analysé ici constitue une très belle scène carnavalesque sous le signe du monde à l'envers. Il y a en effet dans cette élection du pape des fous un renversement des représentations cléricales : sacralisation du profane ou profanation du sacré, l'ordre religieux est inversé. Comme est sacrée ce jour-là l'ignominie des écoliers, c'est maintenant le grotesque dans sa forme la plus pure, la plus sublime qui est sacralisé, mitré, chapé, crossé, élevé au rang de sommité religieuse. Quel renversement pour ce pauvre homme condamné par le sort, qu'on croit être le fruit d'une union entre une bohémienne et le diable! C'est du reste ce que Bakhtine considère comme un des éléments essentiels de la fête populaire, c'est-à-dire :

la permutation du haut et du bas hiérarchiques : le bouffon [est] sacré roi; pendant la fête des fous on proc[ède] à l'élection d'un abbé, d'un évêque et d'un archevêque pour rire, et dans les églises placées sous l'autorité directe du pape, d'un pape pour rire. [...] C'était la même logique topographique qui présidait à [...] l'élection des rois et papes pour rire : il fallait inverser le haut et le bas, précipiter tout ce qui était élevé et ancien, tout prêt et achevé, dans les enfers du « bas » matériel et corporel. (Bakhtine, 1970, p. 90)

Cet univers inversé s'appuie précisément sur la carnavalisation du grotesque. Et c'est ici qu'on peut observer une forme de théâtralité dans la narration : le grotesque, *carnavalisé* par le concours de grimaces, s'offre comme spectacle, au plus grand amusement du peuple, qui y répond par un rire des plus rabelaisiens. N'est-il d'ailleurs pas question, tout au long du récit, du *théâtre* des grimaces? La chapelle est bien choisie pour servir de scène, les grimaces apparaissent à travers l'ouverture d'un vitrail et défilent comme des masques de carnaval, et la dégradation d'une entité religieuse et politique s'avère tout à fait parodique. Bakhtine rappelle à cet effet que « des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les simagrées, les singeries ne sont au fond que des dérivés du masque. C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque² » (Bakhtine, 1970, p. 49).

En outre, dans la scène, le peuple fait figure de spectateur, et son rire représente un élément des plus importants. Rire à la fois joyeux, gai, libre et interdit, obscène, irrévérencieux : il organise tout l'aspect public et populaire de la fête. Le théâtre des grimaces est à première vue une comédie, mais une comédie sous laquelle se dissimule une triste tragédie : Quasimodo, cet « enfant substitué, malformé, déformé, musicien sourd, âme emprisonnée dans le corps, corps emprisonné dans les pierres de la cathédrale » (Seebacher, 1975, p. 1067). La vilaine figure du bossu est en fait bien plus qu'un masque de carnaval. Comme un masque du théâtre antique, elle impose son mystère avec sa double face, exprimant à la fois la grimace comique et la monstruosité tragique³.

Toute la théâtralité qui marque la description de cet épisode du concours de grimaces fait bien sûr écho à l'importance qu'occupait le théâtre dans les fêtes du carnaval urbain médiéval. Les théâtres et parades de rue se trouvaient au cœur des célébrations publiques; par leur fort caractère ludique, ils sont indiscutablement associés aux scénarios carnavalesques traditionnels. Tous les genres du théâtre comique du

² L'auteur précise néanmoins qu'il fait référence aux masques de la culture populaire de l'Antiquité et du Moyen Âge, sans parler de ceux appartenant à des cultes anciens.

³ Cette ambivalence du masque antique est évoquée par Daniel Fabre dans son ouvrage *Carnaval ou la fête à l'envers* (1992, p. 13).

Moyen Âge — les débats, les cris, les monologues comiques, les miracles, les moralités, les mystères, les soties et surtout les farces — sont ainsi nés de l'écriture publique qu'a inspirée le théâtre de rue carnavalesque et ne peuvent être appréhendés dans toute leur subtilité que s'ils sont considérés dans ce contexte.

La théâtralisation est du reste une problématique qui s'étend à l'œuvre en entier. Hugo, fasciné par l'idée du spectacle et de la vue, accorde une importance considérable au motif du regard dans son roman et joue beaucoup sur le vu, le non-vu, le désir de voir, le caché, le secret ou le dévoilé dans les différentes relations qui se tissent entre les personnages. Quasimodo est un monstre dont les femmes évitent la vue, de crainte d'être frappées par le mauvais sort. Inversement, la Esmeralda offre en spectacle sa danse de feu et son chant envoûtant, et attire la convoitise du bossu comme du capitaine, lesquels désirent poser sur elle bien plus que leur regard. Quant à l'archidiacre, Claude Frollo, combien de fois le lecteur le surprend-il à épier la Esmeralda, nourrissant sa passion secrète? De plus, dans la narration des événements spectaculaires du roman, l'auteur puise sa terminologie dans le champ lexical de la dramaturgie : spectacle, spectateur, théâtre, scène, épisode, rôle, sont autant de mots couramment utilisés. Et ces scènes — pensons non seulement au concours de grimaces, mais aussi au châtement au pilori de Quasimodo, ainsi qu'au procès, à l'amende honorable et à l'exécution de la Esmeralda — se déroulent toutes dans des espaces publics. Au Palais de Justice, sur la place de Grève, sur le parvis de l'église : lieux des exécutions et des châtements publics. Lieux également des rassemblements populaires, des soties, des mystères et des farces, où le peuple est toujours placé comme principal spectateur.

Revenons au concours de grimaces et allons plus loin dans notre réflexion. Dans l'univers théâtral déployé par le concours est mis en valeur un contraste attraction/répulsion résultant justement de la carnavalisation du grotesque : en soi, le spectacle attire le regard du spectateur en même temps qu'il le repousse. Cette double dynamique est une caractéristique à ne pas négliger, puisqu'elle est au centre de la pensée hugolienne sur l'esthétique romantique.

Idéal esthétique et harmonie des contraires

Bien plus que le concours de grimaces, Quasimodo lui-même concentre en son être cette dualité, comme nous l'avons entrevu plus tôt. Non seulement sa figure est-elle une grimace à la fois grotesque et sublime, mais :

toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucille qui se rejoignent par la poignée; de larges pieds, des mains monstrueuses. (Hugo, 2002, p. 89)

Attirant le regard, voire l'admiration, des uns et repoussant celui des autres, Quasimodo atteint une forme de perfection dans la disgrâce et incarne l'harmonie des contraires. L'embrassement des contraires est d'ailleurs la problématique principale qui sous-tend le roman, et le grotesque comme le sublime y prennent des proportions élargies — songeons seulement à la complémentarité des personnages de Quasimodo et de la Esmeralda. Ce principe d'harmonie des contraires nous ramène bien sûr à la caractéristique carnavalesque du monde inversé. Il est alors intéressant de voir comment un rituel associé à une fête populaire — le concours de grimaces et, par extension, le carnaval lui-même — peut illustrer un idéal esthétique développé par l'auteur et qui trouve son expression culminante dans ce roman.

En effet, tel que vu précédemment, la situation d'inversion carnavalesque engendrée par le concours de grimaces, dans le cadre de l'élection du pape des fous, s'appuie sur le motif du sublime grotesque. Non seulement cette question est-elle fondamentale dans le roman, mais elle fait écho à toute l'esthétique romantique chez Hugo — la féconde union du sublime et du grotesque —, laquelle repose sur la théorie hugolienne de l'art moderne. C'est d'ailleurs dans la préface de *Cromwell* (1827) que l'écrivain pose les bases d'une réflexion redéfinissant l'art, c'est-à-dire qui définit l'art moderne par rapport à l'art classique. Rédigé quelques années après cette préface et fondé sur ce nouvel idéal romantique, *Notre-Dame de Paris* se veut donc un roman de la modernité, et le grotesque peut y être appréhendé comme esthétique moderne. Il représente ainsi une application littéraire d'une réflexion qui s'inscrit dans la pensée artistique de son époque, soit la première moitié du XIX^e siècle.

Préface de Cromwell : romantisme et art moderne

Dans cet écrit, qui a créé un précédent dans l'histoire de la littérature, Hugo tente d'abord de retracer l'évolution de l'art, de la poésie, à travers les trois principaux âges de l'humanité, soit « les temps primitifs,

les temps antiques, les temps modernes⁴ » (Hugo, s.d., p. 11). À ses yeux, les temps primitifs sont marqués par la jeunesse et le lyrisme du poète, qui mène une vie nomade et pastorale, et dont la religion s'exprime par la prière, et la poésie par l'ode. Et cette ode, c'est la Genèse : un commencement, le début de la création.

Les temps antiques, quant à eux, marquent le passage de la poésie des idées à la poésie des choses. L'instinct nomade est maintenant remplacé par l'instinct social. Les nations se développent, se déploient, se hiérarchisent et s'ouvrent sur le monde : les peuples migrent, voyagent. La poésie devient alors le reflet de ses empires, de ses siècles. « Elle devient épique, elle enfante Homère. » (Hugo, s.d., p. 13.) L'épopée est en effet l'expression de cette nouvelle civilisation et culmine avec la tragédie. La poésie est ici caractérisée par sa grandeur, voire sa monumentalité. Rien de toute l'Antiquité n'est plus majestueux et solennel que son théâtre épique. Et la nature n'y est étudiée que sous un point de vue : l'idéal du Beau. L'art antique n'a effectivement d'autre but que d'imiter le Beau.

La venue d'une nouvelle religion spiritualiste, à l'origine de la civilisation moderne, marque toutefois la fin de la société antique. Cette religion :

enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps; en un mot, qu'il est le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde partant de l'homme pour finir à Dieu. (Hugo, s.d., p. 15.)

Le christianisme est né. Avec lui s'introduit dans l'esprit de l'homme la mélancolie, sentiment inconnu jusque-là, résultant d'une méditation sur la triste ironie de la vie et de l'humanité. Parallèlement à cette nouvelle religion grandit une poésie nouvelle : éclairée par le christianisme, la poésie se rapproche de la vérité et touche à la dualité des êtres et à celle des choses. L'art reflète désormais cette double appréhension de la vie et cherche à imiter les deux faces de la nature, soit le beau et le laid.

Le propre des temps modernes est donc la prise de conscience en art « que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y

⁴ Pour notre analyse, nous reprendrons désormais cette terminologie de Hugo, qui peut sembler à première vue plutôt instinctive quant au partage qu'elle fait de l'histoire littéraire.

existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière » (Hugo, s.d., p. 19). La poésie est maintenant le fruit d'une création résultant du mariage de ces oppositions, de l'union des contraires. Conformément à ce nouveau principe artistique, le génie créateur se manifeste en effet dans « la féconde union du type grotesque au type sublime » (Hugo, s.d., p. 21). Le grotesque revêt dès lors un caractère des plus importants et est observé tant dans le difforme ou l'horrible que dans le comique ou le bouffon. C'est le grotesque qui nourrit le génie, l'imaginaire moderne, et qui s'exprime dans sa création. Hugo précise à cet effet qu'une certaine forme de grotesque était présente dans l'art aux époques précédentes, mais que l'apanage du romantisme repose sur l'intimité qu'il a conçue dans l'enlacement du grotesque et du sublime, ainsi que sur l'acte de création qu'il a puisé dans cette intimité.

Suivant la pensée hugolienne, l'harmonie des contraires donne lieu à un mariage fécond, suivant lequel le sublime est incomplet sans le grotesque, et inversement. Fécond aussi dans la mesure où le grotesque, au contact du sublime, est plus riche, plus multiple, plus présent; au contact du grotesque, le sublime est plus pur, plus sublime encore. Le contraste fait rayonner davantage les oppositions et permet au grotesque de rafraîchir la source à laquelle puise l'art moderne. Celui-ci peut alors s'épanouir dans une forme de vérité en miroitant fidèlement l'essence de la nature.

Enfin, Hugo explique comment, de cette nouvelle esthétique, jaillit un genre littéraire important, à savoir le drame. Le drame représente l'expression la plus juste du troisième âge de l'humanité, en ce qu'il reflète la nature elle-même, sans compromis, sans artifice. Manifesté avec le plus de génie, selon l'auteur, chez Shakespeare, « le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie » (Hugo, s.d., p. 67).

Bien avant Hugo, l'esthétique grotesque propre à l'ère moderne pouvait déjà être observée, à des degrés divers, dans la dramaturgie de Shakespeare et les récits de Cervantès. Elle est aussi devenue un phénomène considérable du romantisme allemand avant d'évoluer vers le romantisme français. Courant qui trouve ses origines dans la sensibilité des écrivains et penseurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle (William Blake, Jean-Jacques Rousseau, Goethe, Schiller), le romantisme imprègne toutes les expressions artistiques de la première moitié du XIX^e siècle, pénétrant aussi bien le champ des idées et des œuvres littéraires que celui des représentations plastiques ou musicales — principa-

lement en Europe occidentale. Le discours de Hugo sur l'art moderne doit donc être lu ouvertement et interprété comme une réflexion globale touchant la plupart des formes de création. Il doit évoquer dans l'esprit du lecteur tant les romans allemands de Bonawentura, de Jean-Paul et de Hoffmann que la poésie et les romans français de Gautier, de Hugo, de Nerval, de Nodier et de Bertrand, ou certaines œuvres picturales de Géricault, de Delacroix et de Goya — voire, même si l'auteur n'aborde pas la question du romantisme en musique, certaines œuvres de Beethoven, de Schubert, de Berlioz et de Liszt.

Lointain parachèvement des formes primitives, l'art moderne permet donc la renaissance du type grotesque et du genre comique, nouveauté qui redéfinit l'art par rapport à ce qui se dégage du passé⁵. Ici réside l'apport de Hugo dans l'évolution des genres littéraires : il établit cette différenciation entre l'art moderne et l'art antique et, du même coup, entre la littérature romantique et la littérature classique. En publiant *Cromwell*, Hugo devient en quelque sorte l'initiateur de la pensée moderne dans l'art et véritablement le chef de file des romantiques français. Il théorise une nouvelle esthétique littéraire en revisitant la nature et le rôle de l'art, en marquant son mouvement dans l'histoire des sociétés.

Pour Hugo, la particularité de la modernité reste encore à exploiter : « Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les modernes ont tirés de ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne encore de nos jours » (Hugo, s.d., p. 23), admet-il dans sa préface. Aussi est-il dans l'ordre des choses de le voir publier, quatre ans plus tard, une œuvre romanesque dont la principale problématique repose sur cet idéal esthétique du sublime grotesque. N'est-ce pas ce que Hugo cherche à illustrer, d'une manière littéraire, en publiant *Notre-Dame de Paris*? Il ne fait aucun doute que le recours au grotesque dans l'œuvre provoque de puissants effets — le sonneur de cloches ne laisse personne indifférent. Et comment ne pas reconnaître, dans les seuls traits physiques de Quasimodo, les grandes lignes de la théorie de son créateur sur l'esthétique romantique?

Le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, [la] tragédie sous une comédie » (Hugo, s.d., p. 67), tout cela, c'est Quasimodo. Mi-homme, mi-animal, être tourmenté par la dualité de sa condition

⁵ Pour une étude complète sur l'histoire du rire et du grotesque dans l'art et les sociétés, depuis leur origine dans la culture populaire comique du Moyen Âge jusqu'au XIXe siècle, l'ouvrage de Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, demeure une lecture incontournable.

humaine, il est drame, mais il est aussi poésie. Plus que le roman dans son ensemble, plus que l'exemple particulier du concours de grimaces, Quasimodo lui-même est le fruit de cette réflexion hugolienne sur l'art et la littérature, sur le romantisme et la modernité qu'il a enfantée.

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 471 p.

Fabre, Daniel. 1992. *Carnaval ou la fête à l'envers*. Coll. « Découvertes Gallimard Traditions ». Paris : Gallimard, 160 p.

Hugo, Victor. Sans date. *Cromwell*. Coll. « Œuvres complètes de Victor Hugo ». Paris : Nelson, 561 p.

_____. 1975. *Notre-Dame de Paris : 1482. Les Travailleurs de la mer*. Textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1749 p.

_____. 2002. *Notre-Dame de Paris*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 702 p.

Privat, Jean-Marie. 1995. *Bovary Charivari : essai d'ethnocritique*. Coll. « CNRS littérature ». Paris : CNRS, 314 p.

Scarpa, Marie. 2000. *Le Carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Coll. « CNRS littérature ». Paris : CNRS, 304 p.

Souriau, Maurice. 1902. « Le concours de grimaces de Notre-Dame de Paris et ses sources ». *Revue des cours et conférences*, vol. 10, n° 1 (30 janvier), p. 560-568.



Émile Zola

Émile Zola est né en 1840, à Paris. Il se fait connaître par son soutien au peintre Manet et par quelques articles parus sous le titre de « Mes Haines ». Il amorce sa carrière littéraire en publiant des romans et des contes, et, parallèlement, devient journaliste et critique d'art. La parution de *L'Assommoir* en 1877, septième des vingt volumes de la vaste fresque des « Rougon-Macquart », lui assure notoriété et aisance. Considéré comme le fondateur du naturalisme en littérature, Zola meurt asphyxié dans son appartement en 1902 dans des circonstances ambiguës.

Bibliographie sélective

- Les Contes à Ninon* (1864)
- La Confession de Claude* (1865)
- Thérèse Raquin* (1867)
- Madeleine Férat* (1868)
- La Fortune des Rougon* (1870)
- La Curée* (1871)
- Le Ventre de Paris* (1873)
- La Conquête de Plassans* (1874)
- La Faute de l'abbé Mouret* (1875)
- Son Excellence Eugène Rougon* (1876)
- L'Assommoir* (1877)
- Une page d'amour* (1878)
- Nana et Les Soirées de Médan* (1880)
- Pot bouille et le Capitaine Burle* (1882)
- Au bonheur des dames* (1883)
- Naïs Micoulin et La Joie de vivre* (1884)
- Germinal* (1885)
- L'Œuvre* (1886)
- La Terre* (1887)
- Le Rêve* (1888)
- La Bête humaine* (1890)
- L'Argent* (1891)
- La Débâcle* (1892)
- Docteur Pascal*, dernier volume des *Rougon-Macquart* (1893)
- Lourdes* (1894)
- Rome* (1896)
- Paris* (1898)
- Fécondité* (1899)
- Travail* (1900)
- La Vérité en marche* (1901)
- Publication posthume de Vérité* (1903)

Du naturalisme pictural à l'impressionnisme zolien

Julie Lachapelle



Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés, selon sa nature.
Émile Zola, « Lettre à Valabrègue », 18 août 1864 (p. 375-376)

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'apparition du mouvement réaliste donne enfin la chance à la paysannerie et au prolétariat de devenir des sujets artistiques dignes d'une représentation humaine et sociale qui ne soit plus caricaturale ou romantique. Auparavant, la quête du pittoresque marquait les productions artistiques, tandis que l'avènement de l'impressionnisme permet à des sujets jusqu'alors perçus comme laids de trouver leur place dans la technique lyrique impressionniste. Ils deviennent un prétexte à la peinture, à l'étude des variations lumineuses, et permettent à l'art, tant littéraire que pictural, de se donner comme espace d'études objectives et d'expérimentation caractérisée par une approche méthodique, comparable à l'observation scientifique. Le narrateur de *L'Œuvre* annonce d'ailleurs que la nouvelle peinture s'emploie dorénavant à travailler avec « cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse » (Zola, [1886] 1998, p. 193). Bien qu'ils pétrissent des matériaux radicalement distincts, la peinture et l'écriture, ces deux courants surprennent parfois par leur grande proximité et cohésion. La présente étude a pour objet de relever certaines corrélations entre ces deux mouvements artistiques, soit le naturalisme zolien et l'impressionnisme, en rapprochant quelques-unes de leurs productions respectives. Par le choix de leurs sujets et la façon de les traiter,

chacune d'elles reflète les enjeux de la modernité artistique : la thématique, parfois presque intertextuelle; la lumière, la texture, les contrastes et les couleurs; le mouvement, le point de vue, le traitement de l'espace, la fugacité et l'instantanéité. Seront comparées, afin d'en relever les similitudes, *Les Repasseuses* et *L'Absinthe* d'Edgard Degas et *La Prune* de Manet à certains passages de *L'Assommoir* d'Émile Zola; de même seront mis en parallèle *La Balançoire* d'Auguste Renoir et quelques extraits d'*Une page d'amour*. Le rapprochement permettra de révéler l'unité et la proximité des deux formes artistiques en montrant principalement que ces œuvres marquent l'avènement de la modernité, et inscrivent, chacune à leur façon, l'ambition de parler de l'art à travers des sujets contemporains, évocateurs des réalités de l'époque.

1. *Similarité des scènes picturales et littéraires*

Deux scènes de *L'Assommoir* peuvent être associées à trois des toiles sélectionnées. De fait, *L'Absinthe* (Degas) et *La Prune* (Manet) offrent plusieurs concordances avec la scène du café où Gervaise et Coupeau sont assis ensemble au bar éponyme. Notons au passage que la thématique des bars et des cafés est fortement étudiée dans les productions des impressionnistes et dans celles de Zola. Il s'agit, pour ces artistes, de capter le quotidien, de représenter des sujets de la vie banale, de la routine, « la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses; et tous les métiers en branle; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour » (Zola, 1998, p. 64). Dans la scène de son roman, Zola donne une description de Coupeau qui correspond assez fidèlement au personnage masculin de la toile de Degas : « la mâchoire inférieure saillante, le nez légèrement écrasé, il avait de beaux yeux marron, la face d'un chien joyeux et bon enfant. Sa grosse chevelure frisée se tenait tout debout. » (Zola, 2000, p. 77) De même, la posture et le visage des personnages de *L'Absinthe* ne sont pas sans conférer à celle-ci toute sa valeur de tristesse et d'accablement, qui inspire à l'observateur une atmosphère dense d'infortunes et de malheurs, un peu comme si la déchéance de Gervaise et de Coupeau était picturalement annoncée. De son côté, Manet dévoile, avec *La Prune*, un personnage féminin empreint des mêmes caractéristiques que le portrait brossé de Gervaise. Cette « jeune femme, dont le joli visage de blonde avait, ce jour-là, une transparence laiteuse de fine porcelaine » (Zola, 2000, p. 77), s'associe d'elle-même à la figure féminine de la toile de Manet.

Outre les bars et les cafés, Zola et certains impressionnistes ont exploré d'autres milieux ouvriers. Ainsi, au cours du roman, Gervaise fait



Manet, *La Prune*, 1878.

l'acquisition d'une blanchisserie dans laquelle elle travaille en compagnie d'autres femmes. Le thème des ouvrières blanchisseuses ou repasseuses en était un de prédilection pour Degas, qui l'a travaillé à plusieurs reprises. De ses nombreuses œuvres reproduisant des scènes de blanchisserie, une d'entre elles, *Les Repasseuses*¹, semble répondre admirablement à un des passages de *L'Assommoir* où Gervaise, entourée de ses employées, s'active dans son commerce. Ainsi, la séquence du lavoir concorde, par l'entremise de plusieurs éléments descriptifs, avec la toile de Degas².

Bien que le monde ouvrier et la misère humaine soient un sujet de prédilection pour ces artistes, les milieux bourgeois offraient la possibilité d'un autre type de représentation. *Une page d'amour*, roman rédigé dans le but d'exprimer le beau, le leste et le pur, est le seul que Zola a véritablement souhaité ainsi. S'appliquant à y dépeindre des scènes de bonheur et de gaieté, il en fait un ouvrage épousant assez fidèlement l'esprit des toiles de Renoir, qui, lui-même, peignait uniquement ce qui plaisait à ses yeux. De fait, *La Balançoire* peut, de toute évidence, être liée à la scène du jardin dans laquelle Hélène, personnage principal de ce roman, incarnerait la jeune femme de la toile. Elle est debout sur une balançoire et :

les bras élargis et se tenant aux cordes [...] elle portait une robe grise, garnie de nœuds mauves. Et, toute droite, [...] on la voyait, [...] un peu sérieuse, avec des yeux très clairs dans son beau visage muet [...], elle entraînait dans le soleil, dans ce blond soleil pleuvant comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient [...] tandis que ses nœuds de soie mauve luisaient sur sa robe blanchissante. [...] Elle semblait ne pas se soucier des deux hommes qui étaient là. (Zola, [1878] 1989, p. 78-80)

Une telle proximité entre les deux objets artistiques est surprenante. Une déduction semble s'imposer : un des artistes s'est probablement inspiré de l'autre. Mentionnons ici que *La Balançoire* a été exposée pour la première fois en 1877, et qu'*Une page d'amour* a été publié en avril 1878; Zola aurait donc eu l'occasion de contempler la toile avant ou pendant la rédaction de son œuvre. Toutefois, le roman est d'abord paru en feuilleton dans *Le Bien public*, mais ce, à la fin de l'année, soit le 11 décembre 1877. Les circonstances ont vraisemblablement permis à Zola d'ajouter dans son roman le plus impressionniste une forme d'intertextualité avec la peinture et d'engager un dialogue on ne peut plus manifeste entre littérature et art pictural.

¹ Degas a bien sûr produit de nombreuses toiles ainsi titrées. Celle qui nous intéresse en est une réalisée en 1884.

² Nous y reviendrons dans l'analyse.

II. Le triomphe de la lumière et des couleurs

Un des aspects novateurs de l'œuvre de Renoir est certainement les jeux contrastés d'ombre et de lumière. Tout comme dans l'extrait cité, la robe blanche du personnage féminin, tachetée de gris violacé, reçoit tout l'ombrage et le miroitement de la lumière générés par le feuillage de la végétation qui semble légèrement agité par le vent. Ces explorations lumineuses sont réalisées au moyen de taches texturées, claires et sombres, qui font appel aux sensations tactiles de l'observateur³. Zola adopte aussi ce procédé lorsqu'il dépeint la robe de la jeune femme, et, tout au long de la scène, les figurations du paysage provoquent l'éveil de chacun des sens du lecteur en concordant avec la toile de Renoir. Chez les impressionnistes, les contrastes chromatiques semblent nécessairement faire appel aux variations lumineuses. L'étude des modifications de la lumière et des transformations que celle-ci occasionne sur la réalité participe d'une texturation de l'univers représenté. Dans *Une page d'amour*, on peut donc lire, à l'ouverture de la scène du jardin :

Ce jour-là, dans le ciel pâle, le soleil mettait une poussière de lumière blonde. C'était, entre les branches sans feuilles, une pluie lente de rayons. Les arbres rougissaient, on voyait les fins bourgeons violâtres attendrir le ton gris de l'écorce. Et, sur la pelouse, le long des allées les herbes et les graviers avaient des pointes de clarté, qu'une brume légère, au ras du sol, noyait et fondait. (Zola, 1989, p. 70)

Cette description est, par plusieurs éléments, empreinte d'impressionnisme. Le flou qui entoure la matière (*noyait, fondait, brume*) et les diaprures qui mettent du frémissement dans la luminosité (*pluie lente, poussière de lumière, pointes de clarté*) contribuent à texturer la lumière, à y imprégner un effet mouvant, vibrant et une impression d'ensemble. L'atténuation et l'indétermination des couleurs (*violâtre, rougissaient*) n'est pas sans combler la scène d'un mouvement de la couleur, d'une gradation et d'une continuité, tout en donnant vie et relief aux éléments décrits, ordonnancement qui confère aux lieux une atmosphère qui leur est propre.

Le désir de reproduire les propriétés mouvantes et changeantes de la lumière prend naissance avec l'impressionnisme et trouve un écho profond dans l'écriture zolienne. De même, la scène où Gervaise et Coupeau sont assis ensemble à L'Assommoir souligne le caractère impressionniste de l'écriture zolienne, qui se manifeste par une pointilleuse description de l'ambiance, des lieux et des effets de lumière :

³ Lors de sa première exposition en 1877, ce tableau n'a pas su gagner la faveur de la critique, qui disait que la robe semblait tachée d'huile.

sur les étagères, des bouteilles de liqueurs, des bocaux de fruits, toutes sortes de fioles en bon ordre, cachaient les murs, reflétaient dans la glace, derrière le comptoir, leurs taches vives, vert pomme, or pâle, laque tendre. [...] Une nappe de soleil entrait par la porte [...]. Et, [...] de toute la salle montait [...] une fumée d'alcool qui semblait épaissir et griser les poussières volantes du soleil [...]. (p. 76-77)

Les couleurs associées à un lexique renvoyant à des surfaces réfléchissantes (*glace, laque, or*) se gorgent ici de luminosité. Chez Zola comme chez les impressionnistes, la lumière et les couleurs, décrites ou présentées avec surenchère, occupent une place digne de celle d'un personnage. Cette stratégie descriptive « a le mérite, en accumulant et en mettant en valeur compléments circonstanciels et adjectifs, d'attirer l'attention sur le détail, le mouvement, la foule de sensations qui font de certaines phrases de véritables tableaux » (Carles, 1989, p. 117). Dans cette scène, Zola convie notre mémoire visuelle et sensitive aux effets vaporeux de lumière et aux sensations qu'ils procurent⁴. Trait typique des artistes impressionnistes et de l'auteur, qui ont cherché à rendre, à travers leur propre perception ou tempérament, les effets de la lumière, mais ce, dans un environnement extérieur. En sortant de leur atelier, ces artistes ont pu étudier les multiples transformations de la lumière, son altération et son mouvement à même la réalité :

En plein air, la lumière n'est plus unique, ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. Cette étude de la lumière dans ses mille décompositions et recompositions est ce qu'on a appelé [...] l'impressionnisme, parce qu'un tableau devient dès lors l'impression d'un moment éprouvé devant la nature [...]. Aujourd'hui nos jeunes artistes ont fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier; c'est comme le chimiste, comme le physicien qui retournent aux sources, en se plaçant dans les conditions mêmes des phénomènes. (Zola, 1959, p. 240)

Ces nouvelles modalités du travail et de la technique amènent les artistes à s'éloigner progressivement des représentations mythologiques ou historiques, à intégrer, comme le souligne J.-P. Leduc-Adine, « l'art dans l'espace et dans le temps » (1991, p. 21) et à se préoccuper uniquement de l'univers du visible.

Le travail de la matière

L'expérimentation des peintres et de l'auteur avait entre autres pour but la captation, la fixation de l'impalpable et du mouvant. En plus

⁴ Voir Marianne Marcussen et Hilde Olrik, « Le réel chez Zola et chez les peintres impressionnistes : perception et représentation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, nov.-déc., 1980, p. 972.

Renoir, *La Balançoire* 1876.

de traiter la lumière et ses effets, ils ont cherché aussi dans leurs études à comprendre et à rendre visible la manifestation de la lumière sur les couleurs et la matière, et de les charger d'effets qui appellent les sens de l'observateur ou du lecteur. De fait, dans *La Balançoire*, la toilette de la jeune femme se pare d'une densité matérielle réalisée par l'utilisation de contours difficilement repérables, ce qui permet de reproduire le mouvement et la fluidité propres à certains textiles. Zola se sert d'une autre

méthode pour explorer le mouvement et la texture de la robe : il les exprime en utilisant une comparaison qui suscite chez son lecteur la sensation du toucher et la reconnaissance de la matière qui compose le vêtement : « ses jupons avaient des bruits de drapeau » (Zola, 1989, p. 80). Cette comparaison à un objet textile reconnu à la fois pour son aspect lisse et sonore offre au lecteur la possibilité d'identifier une étoffe satinée et luisante qui ressemble à de la soie ou à du satin. D'ailleurs, la robe de *La Balançoire* suppose la même texture par le reflet lustré de la lumière sur elle; l'observateur sait que seuls les tissus moirés ont la propriété de refléter la luminosité avec autant d'éclat.

La texture associée à la lumière et à la couleur est aussi analysée dans *La Prune* de Manet, et le souci descriptif dont témoigne Zola pour la peau⁵ lors de la scène du café rejoint une des tendances du peintre, qui s'appliquait à donner à la chair de ses personnages féminins le plus de vigueur possible. À cet effet, J.-P. Leduc-Adine souligne que l'attention portée à la chair humaine résulte d'une « volonté de réhabiliter le corps humain » (1991, p. 17), d'en étudier le grain et de l'élever au rang d'objet digne d'étude artistique et de création. En ce sens, cette ambition témoigne de la modernité picturale de l'époque, qui voulait que le sujet représenté soit un prétexte au travail artistique de la matière et des effets lumineux sur elle, sollicitant ainsi les sensations tactiles de l'observateur :

le choix de Manet se fait en fonction de la peinture, seule pierre de touche pour lui, comme Zola l'analyse quand il montre que dans *Olympia*, le bouquet n'est que prétexte à la nécessité de « taches claires et lumineuses », la négresse et le chat que prétextes à la nécessité de taches noires. « Le tableau est un simple prétexte à l'analyse ». (Leduc-Adine, 1991, p. 24)

Prétexte à l'analyse, mais aussi à l'exploitation de l'ombre, des polarités et des mariages chromatiques. Tout comme Zola, Manet se montre soucieux du détail pour rendre ses contrastes harmonieux. Dans *La Prune*, le teint de l'épiderme épouse la couleur de la robe, le blond de la chevelure rejoint la clarté du bois mural, et les lèvres de la femme — qu'il a souhaité mettre en évidence — sont du même ton que la peau, mais en plus vif. Cette ambition d'harmonisation des contrastes est aussi perceptible dans l'écriture de Zola, qui dépeint Gervaise avec « les coins de ses lèvres d'un rose pâle, un peu mouillé, laissant voir le rouge vif de sa bouche » (Zola, 2000, p. 77). Cette description de la bouche vient mettre en contraste, mais de façon mélodique, la teinte et la texture du visage (*visage de blonde, transparence laiteuse de fine porcelaine*).

⁵ Cette « jeune femme, dont le joli visage de blonde avait, ce jour-là, une transparence laiteuse de fine porcelaine » (Zola, 2000, p. 77).

Association harmonieuse des couleurs qui correspond en tous points au projet artistique impressionniste décrit ainsi par Zola : « L'œuvre d'art n'est plus qu'un rectangle de toile avec des couleurs et des formes, un simple réseau de relations dont le peintre est seul maître. » (Zola, cité par Leduc-Adine, 1991, p. 24)

Dans *Les Repasseuses*, Degas a tenté de reproduire les effets de mouvements, d'ambiance et de chaleur sur des sujets et leur environnement. Les tons de bleu utilisés pour représenter la lumière diffusent un éclairage tamisé par des draperies suspendues, qu'on voit à l'arrière, qui répandent leurs reflets clairs dans la pièce et sèment une atmosphère empreinte d'ambiguïté. Le bleu, généralement associé à une couleur froide, est ici imprégné de chaleur, laquelle est induite par la luminosité et la réflexivité des draperies. Dans sa scène du lavoir, Zola travaille aussi cet effet de réflexion du blanc qui se transforme en bleu :

À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, le trottoir renvoyait une réverbération ardente, dont les grandes moires dansaient au plafond de la boutique; et ce coup de lumière, bleu par le reflet du papier des étagères, mettait au-dessus de l'établi un jour aveuglant, comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins. [...] les pièces qui séchaient en l'air étaient raides. (Zola, 2000, p. 184)

Non seulement Zola s'emploie ici à appliquer en littérature une technique impressionniste, mais il attribue à ses descriptions des connotations qui parlent des personnages ou de leur tempérament. Cette lumière « bleui[e] » évoque l'affadissement progressif du bleu « couleur du ciel » (Zola, 2002, p. 82) qui caractérisait la blanchisserie avant que Gervaise n'en fasse l'acquisition. La nomination même des teintes de la boutique représentait, pour Gervaise, qui la focalisait, un espoir inaccessible, trop haut pour ses faibles moyens. Maintenant, cette lumière aveuglante rappelle Gervaise, qui, toujours éblouie par ses rêves et espoirs de vie douce, ne voit pas que Coupeau l'entraîne lentement dans la déchéance⁶. À cet effet, Wolfgang Drost souligne que :

Zola attache une valeur connotative à la lumière, au soleil et aux nuances des éclairages qui se succèdent. Son but de romancier épris de visualité est de charger les images et les éléments picturaux dont il vivifie son univers romanesque d'une fonction particulière. (Drost, 1992, p. 42)

⁶ « Et il semblait que ses premières paresse vîssent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle » (p. 187); « Maintenant, toujours assise au bord du tabouret elle disparaissait entre les chemises et les jupons [...] une débâcle de malpropreté, [une] mare grandissante » (p. 189); « Et le gros baiser qu'ils échangeaient à pleine bouche, au milieu des saletés du métier, était comme une première chute, dans le lent avachissement de leur vie » (p. 191).

Dans l'univers romanesque de Zola, la lumière, par l'importance de sa présence, non seulement tient un rôle de personnage, mais est aussi chargée d'une pluralité de valeurs. Elle jette, aux sens littéral et figuré, un éclairage sur le tempérament des protagonistes tout en se faisant, bien souvent, connotative et prédictive. De fait, les descriptions de l'espace rendues dans la scène où Gervaise et Coupeau sont ensemble à l'Assommoir se chargent de connotations. La lumière éblouit les lieux et son éclat se pose sur des éléments porteurs d'une prédiction ou annonciateurs de la suite des événements⁷ :

une nappe de soleil entrait par la porte, chauffait le parquet toujours humide des crachats des fumeurs. Et, du comptoir, des tonneaux, de toute la salle montait une odeur liquoreuse, une fumée d'alcool qui semblait épaissir et griser les poussières volantes du soleil. (Zola, 2000, p. 77)

De la comparaison de cet extrait à *L'Absinthe*, il ressort que la luminosité des couleurs de l'endroit tisse encore une alliance entre les techniques impressionnistes des deux artistes. Le choix d'un jaune très vif et clair imprime dans la toile du grand maître une sorte de jet lumineux. Dans le roman, cette luminosité participe sans aucun doute de l'impressionnisme littéraire de Zola : non seulement il dépeint l'atmosphère (lumière et couleur), mais il la texture et lui accorde une ambiance (le parquet chauffé, l'humidité, l'odeur, la fumée, l'épaississement de l'air, etc.). Dans *L'Absinthe*, l'idée d'un climat environnant est aussi travaillée : l'apparence du coup de pinceau, le choix des couleurs, les contrastes du sombre et du lumineux mettent en place une chaleur un peu suffocante, et la luminosité ambiante effectue le travail de la fugacité, du momentané.

III. La captation du mouvement et de la fugacité

Dans ses descriptions, Zola cherche à reproduire la vivacité, la brillance et la mouvance de la lumière. Comme chez les impressionnistes,

le romancier, attaché à rendre la fugacité des phénomènes, et à rivaliser avec les possibilités de la couleur, dissout la réalité en une succession de tableaux [...], [en un] monde où les formes se diluent dans la lumière et les reflets, où les personnages disparaissent absorbés par le fond sur lequel ils se meuvent (Hamon, 1967, p. 141-142).

⁷ Notons que Coupeau, après un grave accident qui l'empêchera de travailler pendant un certain temps, sombrera dans l'alcoolisme et entraînera Gervaise dans sa déchéance. Leur première rencontre officielle, inscrite dans cette atmosphère épaisse et grisante de « fumée d'alcool », semble chargée de connotations.

Bien que le sujet soit désormais un prétexte au travail artistique, les scènes, tant picturales que littéraires, effectuent la reproduction d'un moment passager : « photographe » en peinture un instant éphémère, presque insaisissable. Au sujet de *La Prune*, Pierre Courthion remarque que Manet reproduit, « sous l'apparence du personnage anecdotique qu'il a représenté, toute la tristesse du découragement, tout le vague à l'âme de la femme esseulée et dégoûtée » (Courthion, 1978, p. 126). Outre le regard, la position des mains évoque une grande indolence et un accablement : la tête relâchée mollement sur la main, l'autre, qui tient une cigarette éteinte, accentue l'effet de fatigue et d'abattement. Ici, le personnage féminin domine la spatialité, et, « par le jeu des verticales et des horizontales, Manet enferme son personnage pour mieux en indiquer l'état de solitude » (Cachin, 1990, p. 128), ce qui lui permet aussi d'en faire ressortir toute l'émotion. Les peintres impressionnistes aspiraient à la représentation non seulement des instants furtifs de variations lumineuses, mais aussi d'émotion passagère qui consiste à « «sais[ir] sur le vif les êtres et les choses» et [à] les fix[er] sur le mode du croquis en autant "d'instantanés inédits" » (Carles, 1989, p. 117). Si l'entière de la scène picturale de *La Prune* témoigne de l'apathie momentanée du personnage, le regard de la jeune femme semble être la source principalement porteuse de sa tristesse. De son côté, Zola fait vivre à sa protagoniste exactement ce sentiment d'intense lassitude traduit, tout comme dans la toile de Manet, par une certaine atonie : Gervaise, dont le « visage, pourtant, gardait une douceur enfantine [...], avançait ses mains potelées » (Zola, 2000, p. 80) et ses « regards perdus, rêvant, comme si les paroles du jeune ouvrier éveillaient en elle des pensées lointaines d'existence » (p. 84). L'apparente évanescence, tant littéraire que picturale, qui transite principalement par le regard, témoigne de l'instantanéité de la scène : le momentané et la spontanéité sont perceptibles chez les deux artistes. Renoir, de son côté, par ses touches un peu floues et ses couleurs vibrantes, s'est aussi appliqué à donner un aspect mouvant et vivant à la matière éclairée par la lumière. L'usage de ce procédé — l'image et les contours flous par juxtaposition de touches — introduisait un enjeu esthétique considérable à l'époque, puisque la tradition picturale voulait, jusque-là, que l'artiste ne laisse aucune trace du pinceau et définisse sa représentation avec netteté dans un certain statisme.

Le détail littéraire ou pictural, en s'exprimant au moyen de caractéristiques passagères, soit la lumière, le regard ou une posture comme saisie sur le vif, parle de fugacité, d'une « saisie de l'impression immédiate au moyen du coup de pinceau » (Daix, 1971, p. 177). Cette approche des scènes représentées qualifie la rupture propre à la modernité littéraire et picturale de Zola et des impressionnistes, qui ont voulu, en plusieurs points, se dégager des traditions artistiques.



Degas, *L'Absinthe*, 1876.

Ainsi, un des extraits de *L'Assommoir*, qui se déroule dans la blanchisserie acquise par Gervaise, donne à Zola l'occasion de travailler le mouvement et la fugacité. Dans sa globalité, la scène du lavoir emploie souvent des tactiques impressionnistes, mais la description de Gervaise,

qu'on peut associer au personnage de gauche sur la toile, confirme la justesse du rapprochement avec *Les Repasseuses* tout en se parant d'instantanéité :

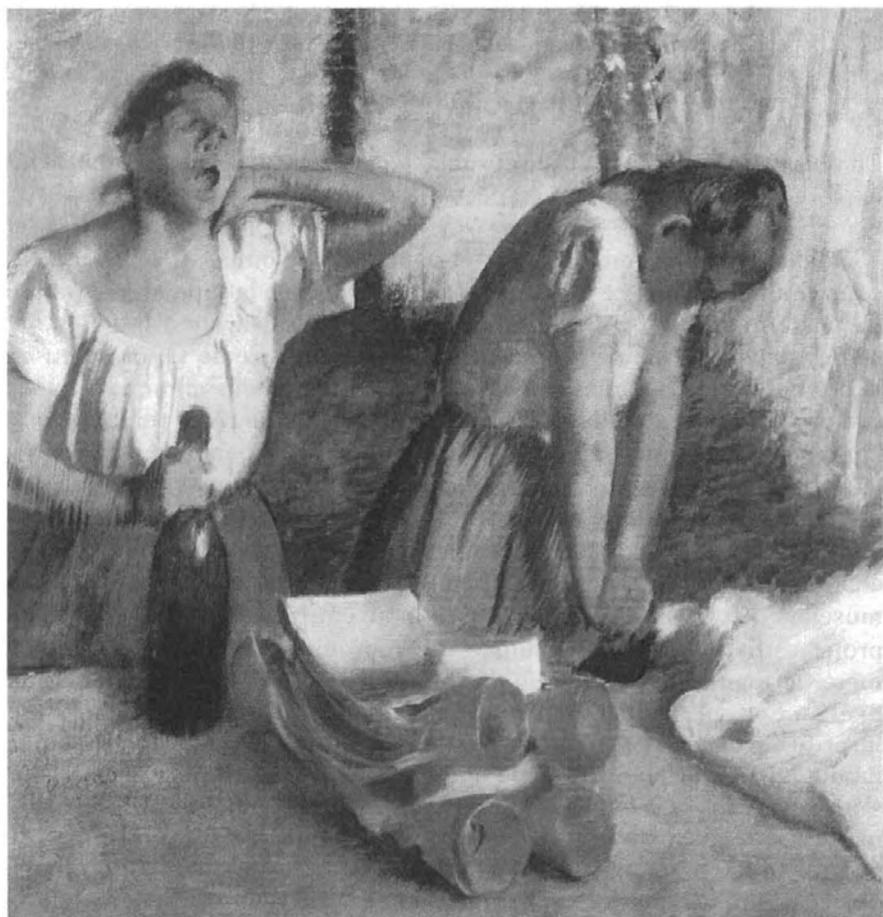
[...] la camisole glissée des épaules, elle avait les bras nus, le cou nu [...] et elle levait les bras, sa gorge puissante de belle fille crevait sa chemise [...] (Zola, 2000, p. 185), les yeux noyés [...] (p. 187), la bouche ouverte, suffoquant [...] (p. 188).

En plus de la lumière, diffusée et reflétée par le linge, les deux artistes ont exploré, dans leur scène respective, d'autres effets spécifiques aux blanchisseries. Degas cherche à faire ressortir l'aspect cadencé et constant des mouvements de va-et-vient du personnage de droite : les contours flous, l'ombre déposée en lignes fines sur la jupe et la position du personnage expriment le mouvement. Il en saisit aussi la fatigue et l'effort physique, qui sont perceptibles par la posture de la travailleuse : le dos courbé, les épaules remontées et les bras tendus afin que le poids de son corps l'aide à aplanir impeccablement le tissu. Zola rend lui aussi la position et le mouvement du labeur : « [elles] se penchaient, toutes à leur besogne, les épaules arrondies, les bras promenés dans un va-et-vient continu » (Zola, 2000, p. 192) et « Clémence, appuyée fortement sur l'établi, les poignets retournés, les coudes en l'air et écartés, pliait le cou dans un effort; et [...] ses épaules remontaient avec le jeu lent des muscles » (p. 194). Le travail sur le mouvement participe bien sûr du projet esthétique impressionniste. Le reproduire signifie saisir l'éphémère, le fugitif et les effets mouvants de l'ombre et de la lumière, soit fixer une scène happée dans son instantanéité. Cette évanescence est inscrite entre autres par la position du personnage de gauche, qui semble momentanément en attitude de détente : le bras derrière la nuque pour s'étirer le corps et le bâillement évoquent un instant spontané de relâchement. Cette posture contraste avec la position tendue et l'effort de l'autre, tout en soulignant l'ampleur de la tâche et l'excès de fatigue qu'occasionne ce métier aliénant. Zola fait aussi ressortir l'aliénation de ces travailleuses forcenées. Par contre, sa technique consiste plutôt à accentuer l'ambiance putride et calorifique dans un espace restreint :

Il faisait là une température à crever [...] pas un souffle de vent ne venait [...]. Depuis un instant, sous cette lourdeur de fournaise, un gros silence régnait [...]. (p. 184) [...] dans l'air chaud, une puanteur fade montait [...] des chaussettes mangées et pourries de sueur, [...] cette puanteur humaine, [...] empoisonnant l'air [...]. (p. 187)

Dans ce passage, l'auteur travaille littérairement le sens olfactif; il cherche à donner aux odeurs, exacerbées par la chaleur et l'humidité, un

aspect presque matériel, voire vivant. Les lieux et l'espace peuvent donc, chez les impressionnistes (y compris Zola) devenir source de dévoration, d'engloutissement et de disparition du sujet.



Degas, *Les Repasseuses*, 1884.

La mise en scène de l'espace

Si dans la toile de Manet l'attention était davantage prêtée au personnage qui occupait toute la spatialité, dans *L'Absinthe* de Degas, elle est beaucoup plus accordée à l'espace et au cadrage. Le point de vue qu'occupe l'observateur est assez innovateur : la scène est effectivement saisie de biais et les personnages logent dans un coin reculé de l'espace pictural. Celui-ci, laissé vacant à l'avant-plan, met en relief la solitude des personnages, et cette impression correspond parfaitement au moment où

Gervaise boit avec Coupeau, car « à cette heure du déjeuner, l'Assommoir restait vide » (Zola, 2000, p. 77). Cette vacuité exploitée dans les champs pictural et littéraire traduit aussi la rupture artistique : alors que la peinture classique s'employait à représenter les lignes de fuite et la perspective avec exactitude et fidélité, les impressionnistes excentrent le « point d'intérêt » de la scène. Maintenant,

l'artiste multiplie les angles d'approche "acrobatiques" et, par le surplomb et le décadage, il décentre le regard [...]. Cet éclatement du schéma visuel classique est bien celui que propose Zola dans des descriptions qui adoptent très souvent un point de vue décalé. (Carles, 1989, p. 118)

Ce déplacement des prises de vue présente aussi une remise en question de l'usage de l'espace⁸, tout en revendiquant l'abolition d'une hiérarchie convenue des lieux, des êtres et des choses. La peinture, la littérature et leurs techniques réclament leur place en tant qu'éléments importants du tableau. Avec le naturalisme zolien et l'impressionnisme, on assiste à « l'effondrement des règles qui donnaient prééminence à l'élément représenté, au sujet, et au référent et aux normes mêmes dans le code, en particulier à la symétrie, à l'équilibre, à l'harmonie » (Leduc-Adine, 1991, p. 18). L'espace, qui est considéré comme une partie intégrante de la vie, et donc des œuvres artistiques, n'est désormais plus à combler; les sujets-personnages et la scène ne sont plus seulement les centres d'intérêt : « le sujet n'était important que dans la mesure où il reflétait la lumière — ce qui conduira à l'abolition de la matière, car le sujet disparaîtra quand il ne sera plus qu'un point de départ pour des variations sur la lumière » (Newton, 1967, p. 40).

Si les peintres impressionnistes reproduisent la réalité avec leur subjectivité, Zola passe par la perception des personnages, leur tempérament, pour dépeindre ses scènes, ce qui lui permet d'incorporer à ses descriptions une partie de l'intériorité et des particularités de ses protagonistes. De fait, dans le roman, la scène du jardin est focalisée par Jeanne, l'enfant unique d'Hélène, petite fille éprise de sa mère et facilement émerveillée par l'environnement. Ce procédé permet à Zola de magnifier la scène : « Jeanne en extase [...] regardait sa mère » (p. 79), « [elle] lui apparaissait comme une sainte, avec un nimbe d'or, envolée pour le paradis » (p. 80), « avec sa pureté de statue antique » (p. 81). De son côté, Renoir, par l'angle du point de vue et les positions respectives

⁸ Les scènes littéraires qui sont étudiées ici n'offrent pas (malheureusement) d'exemples pertinents pour la démonstration. Toutefois, Zola, dans *L'Assommoir*, fait souvent usage de ces prises de vues particulières, innovation, pourrait-on dire, de la technique impressionniste. Ainsi, au début du roman, le regard de Gervaise, qui, en attendant Lantier, observe la rue du haut de sa fenêtre, offre une description en plongée. Dans une autre scène où Coupeau est juché sur un toit, c'est plutôt une scène en contre-plongée que son regard offre au lecteur.

des deux personnages masculins, place le spectateur à l'intérieur de la scène : celui du fond donne l'impression de regarder l'observateur, donc de l'incorporer dans le tableau, tandis que celui du devant offre son dos (choix de pose assez peu conventionnel) et participe ainsi de la position arrière de la prise de vue. Chacun à leur façon, les deux artistes introduisent le regard et l'incitent à prendre part à la scène dépeinte. Celle-ci n'en est, finalement, que plus vivante, spontanée et mouvante. Ce déplacement de la focalisation et la relativisation de l'importance du sujet, tant du point de vue pictural que littéraire, permet aux artistes de laisser filtrer leurs particularités, leur technique : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. » (Zola, cité par Leduc-Adine, 1991, p. 18)

La rupture en bref

Ces artistes ont donc compris qu'ils pouvaient faire appel à la mémoire sensitive et émotive de leur public, impliquer celui-ci tant comme thématique que comme participant dans leurs œuvres. L'amateur d'art incarnait, à partir de ce moment, un rôle actif plutôt qu'uniquement passif et contemplatif. Chacun à leur façon, mais avec une grande cohésion, ils ont contribué à ce que l'art devienne un espace libre et créatif dans lequel la contrainte académique rigide n'est plus un gage d'excellence. Par leur solidarité artistique, ils ont fait naître un courant revendicateur qui s'inscrivait au sein même des enjeux de la modernité. Désormais, le monde ouvrier trouvait sa place dans la représentation picturale et littéraire. L'impalpable, l'insaisissable, soit le mouvement, les variations de la couleur, la fugacité des événements, la décomposition de la lumière, ses effets sur les êtres et la matière sont au centre des préoccupations artistiques, qui, dès lors, deviennent un espace d'exploration et d'observation, tant pour l'artiste que pour le public. De son côté, l'œuvre zolienne est rédigée avec ce constant souci de rendre compte de la situation du peuple et des prolétaires, de l'intérêt pour la contemporanéité. Par le choix de leurs sujets et la façon de les traiter, ces œuvres reflètent les enjeux de la modernité artistique : le thème, le point de vue, la composition, la touche et le traitement de l'espace épousent le projet impressionniste. Dans la préface des *Écrits sur l'art d'Émile Zola*, Jean-Pierre Leduc-Adine remarque trois transgressions majeures qui fondent cette rupture et l'avènement de la modernité artistique. Il souligne, principalement, la volonté de reproduire du contemporain, le renoncement « au beau idéal au profit du beau naturel », la revendication de l'art pictural comme activité matérielle et travail de la matière (1991, p. 24-25). L'ensemble de ces revendications constitue donc l'emblème du projet impressionniste littéraire et pictural.

Bibliographie

Carles, Patricia. 1989. « L'Assommoir : une destructuration impressionniste de l'espace descriptif ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 63, p. 117-125.

Courthion, Pierre. 1978. *Édouard Manet*. Paris : Éditions Cercle d'art, 152 p.

Daix, Pierre. 1971. *L'Aveuglement devant la peinture*. Paris : Gallimard, 268 p.

Drost, Wolfgang. 1992. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, p. 33-46.

Fosca, François. 1985. *Renoir l'homme et son œuvre*. Paris : Éditions Aimery Somogy, 287 p.

Hamon, Philippe. 1967. « À propos de l'impressionnisme de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, p. 139-147.

Leduc-Adine, Jean-Pierre, préface d'Émile Zola. 1991. *Écrits sur l'art*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, p. 7-31.

Marcussen, Marianne et Hilde Olrik. 1980. « Le réel chez Zola et chez les peintres impressionnistes : perception et représentation ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 (nov.-déc.), p. 965-977.

Newton, Joy. 1967. « Émile Zola impressionniste ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, p. 39-52.

Zola, Émile. [1877] 2000. *L'Assommoir*. Paris : GF Flammarion, texte intégral, édition avec dossier présentée par Chantal Pierre-Gnassounou, 544 p.

Zola, Émile. [1878] 1989. *Une page d'amour*. Coll. « Folio classique » Paris : Gallimard, n° 2070, 404 p.

Zola, Émile. [1886] 1998. *L'Œuvre*. Paris : Pocket, 492 p.

Zola, Émile. 1959. *Salons*. Genève : Droz.

Zola, Émile. 1978. « Lettre à Valabrègue — 18 août 1864 ». Édition publiée sous la direction de Bard H. Bakker. *La Correspondance d'Émile Zola*, tome I. Montréal-Paris : Presses de l'Université de Montréal et Éditions du CNRS, p. 375-381.

Liste des figures

Manet, Édouard. 1878. *La Prune*. 73,6 x 50,2 cm, Washington : National Gallery of Art, don de Monsieur et Madame Mellon.

Degas, Edgar. 1876. *L'Absinthe*. 92 x 68 cm, Paris : Musée d'Orsay, don du comte Isaac de Camondo (1911).

Degas, Edgar. 1884. *Les Repasseuses*. 82 x 75 cm, Pasadena : Norton Simon Art Foundation.

Renoir, Pierre-Auguste. 1876. *La Balançoire*. 92 x 73 cm, Paris : Musée d'Orsay, don de Gustave Caillebotte (1894).



Paul-Marie Lapointe

Paul-Marie Lapointe est né en 1929 à Saint-Félicien. Il étudie au Séminaire de Chicoutimi, au Collège Saint-Laurent et à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Cofondateur de la revue *Liberté*, il fait également partie de l'équipe des Éditions de l'Hexagone. Son premier recueil de poésie, *Le Vierge incendié*, écrit en 1948, ne sera reconnu que vers 1970. Récipiendaire de nombreux prix dont le prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre ainsi que le Prix du Gouverneur général du Canada pour son recueil *Le Réel absolu*, Paul-Marie Lapointe a vu sa poésie traduite en plusieurs langues. Il obtient en 2001 un doctorat *honoris causa* de l'Université de Montréal.

Bibliographie sélective

- Le Vierge incendié* (1948)
- Choix de poèmes : arbres* (1960)
- Pour les âmes* (1964)
- Le Réel absolu* (1971)
- Tableaux de l'amoureuse* (1974)
- Bouche rouge* (1976)
- Tombeau de René Crevel* (1979)
- écRituREs* (1980)
- The 5th Season* (1985)
- Le Sacre* (1998)
- Espèces fragiles* (2002)
- L'Espace de vivre* (2004)



Quand le poème devient tableau

Picturalité dans *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe

Gabrielle Demers



La poésie québécoise connaît, au tournant des années 1940, un mouvement où certains poètes, les *explorateurs de l'intériorité*, travaillent de plus en plus une vision personnelle du poème et ouvrent la voie au « poète moderne » en inspirant une nouvelle approche de la poésie et de l'acte d'écriture :

On n'entre plus en poésie comme dans un moulin. Les vers n'accompagnent plus, ne bercent plus les peines et les joies : ils les suscitent, les déplacent. La poésie n'est plus une question d'atmosphère, de décor, d'état d'âme [...], elle est une question d'espace, de temps, de langage (Mailhot et Nepveu, 1996, p. 16).

La poésie cherche à s'éloigner des formes traditionnelles en introduisant la déconstruction comme principe formel. Aussi, l'approche change : on recherche maintenant des effets d'imaginaire, tout en continuant à participer à « l'effondrement de la prosodie classique » (Mailhot et Nepveu, 1996, p. 19) et à un nouvel usage formel. Les années 1940 seront aussi marquées d'influences surréalistes. En effet, aux côtés de Breton et de Borduas, Gauvreau et Giguère (entre autres) participent à un mouvement littéraire québécois inspiré du surréalisme français des années 1920-1930. Ce courant permet alors aux poètes québécois de travailler leur parole d'une façon originale, qui préconise la déconstruction et la spontanéité. Parallèlement à ce mouvement se développe celui de l'automatisme, cristallisé par la parution du *Manifeste du Refus global* en 1948. Gauvreau sera l'un des signataires de ce texte et il éditera, à la même maison d'édition artisanale, Mithra-Mythe, le recueil d'un jeune poète, soit *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. La poésie de

Lapointe est marquée d'une violence tangible, mais aussi d'un travail particulier du langage et du texte. En plus d'user d'une métaphorisation particulièrement dualiste qui implique des associations sémantiques surprenantes et de faire preuve d'un riche travail typographique, elle travaille le texte selon un axe imprégné d'influences des arts visuels, dialoguant avec le tableau d'art. Ce mélange des genres dans un même recueil permet d'élaborer un nouvel axe de lecture, puisque le texte est abordé comme un texte en soi, mais aussi comme un tableau visuel, ou comme l'heureux mélange plurisémantique des deux.

Paul-Marie Lapointe apparaît donc dans cette vague des poètes des années 1940 : *Le Vierge incendié* est publié en 1948. Cependant, il ne sera véritablement connu et lu que lors de la réédition du recueil en 1960. Natif de Saint-Félicien, il fait ses études classiques au collège de Chicoutimi puis au collège Saint-Laurent. Il entre ensuite à l'école des Beaux-Arts, à Montréal. Il écrit son recueil en 1947, tout juste avant de rencontrer Claude Gauvreau. Vivement intéressé par les textes de Lapointe, Gauvreau en initiera l'édition sous les presses de Mithra-Mythe, qui a édité le *Manifeste du Refus Global*, bien sûr, mais aussi *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas. Cette première édition est significative en ce sens que, entre Lapointe et l'automatisme, un lien véritable se tisse. Bien que le poète n'ait jamais participé activement aux réunions des automatistes, il a gravité autour du groupe quelques temps, intéressé, mais à la fois apeuré par l'ampleur du regroupement. Lapointe ne se considérait pas comme un théoricien et il vouait une grande admiration à l'érudition de Gauvreau. Cependant, Paul-Marie Lapointe n'était pas lui-même sans culture. Il avait lu Rimbaud, Baudelaire et Éluard au collège, recherchant de son propre chef les textes plus marginaux de ces auteurs, auxquels il doit beaucoup. Il est ainsi arrivé à se forger une écriture aux allures surréalistes, tout en empruntant une voie très personnelle. En effet, plusieurs critiques (Bourassa, Melançon, Laflèche) caractérisent les textes du *Vierge incendié* de surréalistes et d'automatistes. Philippe Haeck va plus loin en expliquant la particularité du recueil : « *Le Vierge incendié*, lui, ne nous paraît pas prolonger une tradition en poésie québécoise; il semble être une brusque interruption que rien n'annonçait, il ne s'agit plus de continuité mais de rupture. » (Haeck, 1972, f. 34) Cette rupture est d'autant plus intéressante qu'elle transparait dans la texture même du recueil et qu'elle implique plusieurs éléments, poétiques (découpage, typographie, métaphorisation) comme artistiques (liens à une structure du tableau d'art, utilisation des couleurs et équilibre visuel).

L'écriture de Paul-Marie Lapointe explore effectivement différentes formes. Les premiers textes du recueil sont en vers libres. Plus on avance dans le recueil, plus les vers tendent vers une forme *tabloïde* qui suspend la ponctuation et la disposition habituelle. Ainsi, le poème « Cartable noir des portraits » propose un changement de typographie qui passe par plusieurs étapes de dépouillement, preuve d'une expérimentation qui se traduit par une épuration de la page :

[...]	Les femmes
détraquent les heures de sommeil avec leurs jambes,	
bois dans les roues. Roue qui tourne et qui ne tourne	
plus la jambe l'arrête la cuisse le haut de la	
jambe et tout le pays exploration à plat ventre	
du pays de ventre ni ciel ni lune [...]	

(Lapointe, 1998, p. 51)

Cette nouvelle disposition déroute le lecteur, qui se retrouve face à un *texte-tableau*. Cet effet visuel est étoffé par de grands espaces blancs, silencieux, entre les vers. En effet, ces espaces des poèmes en blocs représentent des silences, mais ils jouent aussi le rôle d'organiseurs textuels et spatiaux. Les mots se posent comme des touches de peinture, et ces points d'équilibre (comprendre « équilibre pictural » comme dans la composition d'un tableau) cadencent la lecture et le regard, alors que l'absence graduelle de majuscules et de ponctuation unifie, lisse l'ensemble. Ainsi, l'aspect tabulaire des textes change notre expérience de lecture. La présence de cette tabularité, à savoir cette « possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent [...] dans un ordre décidé par le sujet » (Vandendorpe, 1999, p. 41), se voit établie et accentuée dans cette transformation du texte. L'uniformisation des *poèmes-blocs* les investit d'un pouvoir typographique et graphique. Leur apparence géométrique leur permet de se cadrer eux-mêmes : le contour blanc de la page et de la strophe centre les textes dans leur espace propre. Ce cadre sépare aussi les poèmes, coupant la suite linéaire d'une majuscule à un point et d'une phrase à l'autre. C'est ici que la division du recueil en parties (*crânes scalpés, vos ventres lisses, on dévaste on cœur, il y a des rêves, la création du monde*) aide à structurer l'ordre des poèmes, puisque ce qui s'impose avant tout, c'est le traitement de l'espace, tabulaire, au détriment de la linéarité traditionnelle.

Ces *poèmes-tableaux* du recueil offrent ainsi une disposition visuelle particulière, en plus de proposer un champ lexical de couleurs qui ajoute à la thématique de la peinture. Ces couleurs sont souvent tranchées (orange, rouge, framboise), parfois plus tendres (blanc, rose),

et ont un rôle *coup-de-poing* : elles sont souvent associées à une défense, à un combat ou à une violence et elles éclatent la page ou la strophe dans un effet visuel tangible : « le remords du luxe aboli / me torture de griffes rouges » (Lapointe, 1998, p. 89). En effet, toute la relation au monde est tendue, empreinte de violence. De par leur construction et leur emplacement, les *mots-couleurs* étoffent le combat de l'éclatement visuel. Ces couleurs en viennent à envahir l'espace, à leur manière, subtilement ou avec la force d'un feu d'artifice, et se révèlent au regard, comme un point de fuite, ou se font découvrir dans une métaphore, comme un jeu d'ombrages et de détails. Par exemple, dans « kimono de fleurs blanches » (le poème sur lequel nous nous concentrerons puisqu'il est représentatif du caractère pictural des autres poèmes du recueil), les *mots-couleurs* sont répartis stratégiquement dans la page. Présents tout d'abord dans le haut du poème, puis dans la partie gauche du texte, ils forment un axe géométrique, un cadre brisé :

kimono de fleurs blanches de fleurs roses la
 nuit porte des oranges dans tes mains je voudrais
 que nous mourions comme le jour puisque
 jamais nous ne pourrions retrouver ce petit cab qui
 nous menait dans le fond de la mer bouche de
 truite rouge repaire parfumé dans les coraux et
 les éponges qui nous examinaient avec leur regard
 nombreux tu les chassais avec cette moue de
 framboise écrasée le vent qui passait [...]
 (Lapointe, 1998, p. 115)

Ces *mots-couleurs* s'apposent véritablement comme des touches de peinture, et, alignés entre les vers et les espaces blancs, ils rythment le texte, ils organisent l'équilibre visuel et permettent une lecture guidée par eux.

Un aspect intéressant de la picturalité de ces textes est qu'elle résulte d'une révolte. En travaillant le texte et le mot, Paul-Marie Lapointe libère une violence adolescente qui répond aux traditions et à la fermeture de la société qui l'entoure. L'écriture qui découle de cette prise de position ne peut qu'être éclatée, enragée et en mouvement : c'est par ce mouvement que la ponctuation s'efface tranquillement et que les paramètres du texte tendent vers une forme *tabloïde*. Guy Lafèche est l'un des premiers à reconnaître cette violence dans l'écriture de Lapointe, tout en l'opposant à la présence simultanée d'une certaine douceur¹. En effet, la *violence-révolte*, thématique centrale du recueil, contraste avec une douceur très sensible : soit elle naît d'elle, soit elle la

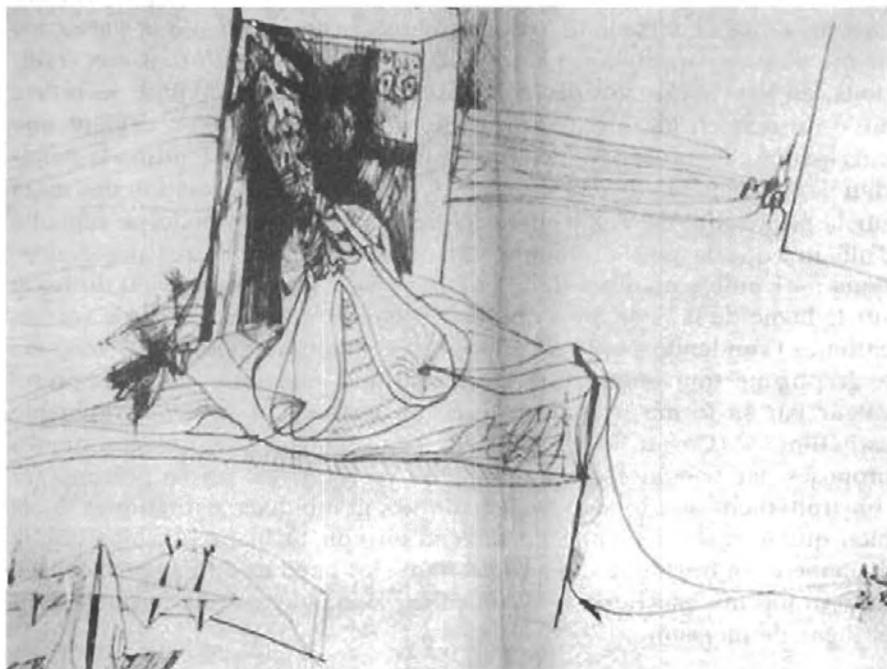
¹ Voir Lafèche (1970, p. 395-417).

détruit, mais la violence et la douceur sont en interrelation constante. Le recueil s'assemble comme un long rituel de purification par l'amour, par la sexualité, par la transcendance des limites, des absolus, mais aussi des cadres sociaux contraignants. Dans « kimono... », le vers « la nuit porte des oranges dans tes mains » induit une certaine responsabilité pour cette personne qui reçoit les fruits et qui semble être la compagne du protagoniste principal du recueil. Ce sera elle qui chassera la menace et les intrus « avec cette moue de framboise écrasée ». Par la suite, l'intimité créée et protégée par elle et pour lui aboutira en l'éclosion d'une sensualité :

et cette étoile de frisson qui montait sur ta jambe gauche
 le long du mollet sur le genou dans le creux de la cuisse
 mais soudain comme toute la mer a disparu et le sel des cheveux
 et le jour qui va paraître et qui est plus vide que le reste du monde

(Lapointe, 1998, p. 115, pour toutes les citations précédentes)

Il faut donc prendre note que cette violence, bien que centrale dans le recueil, peut aussi livrer, en conséquence ultime, une intimité positive et créatrice. Même si les deux personnages s'opposent parfois, s'entre-



Pierre Gauvreau. Couverture du *Vierge incendié* (Mithra-Mythe, 1948).

déchirent, leur union demeure le seul salut possible. La violence et la révolte se prolongent ainsi dans l'organisation textuelle, dans l'abandon progressif des repères de ponctuation usuels pour tendre vers un texte qui sera lui aussi attaqué, troué. La *dévoration* est maîtresse dans ce recueil. Le protagoniste principal attaque par la morsure l'environnement qui l'entoure : « les bouches dévorent le soleil qui tombe en larmes » (Lapointe, 1998, p. 40). De plus, il dévore sa compagne, associant union, intimité et morsure : « baisers pavots au bout des tiges de jambes / l'épingle vous tord les deux bouches bien prises / vous fracasse le plaisir [...] je fais l'amour avec mes dents » (Lapointe, 1998, p. 47). Le morcellement encouru par ces morsures prolongera la *dévoration* jusqu'au texte lui-même, qui semble carrément grugé. Le traitement de l'espace par les blancs accentue ainsi la *dévoration*.

La révolte présente dans la poésie du *Vierge incendié* a donc un but. Il faut faire table rase pour que quelque chose renaisse seul. Bien sûr, l'idée de laisser le tout apparaître de lui-même façonne cette révolte, encourageant son côté absolu, extrême. La poésie doit être essentielle : elle se doit d'agir comme outil de dénonciation, elle est l'élément maître de la révolution, son porte-étendard². Elle permet un rapport aux mots qui transcende le réel du poète pour aboutir à une réalité transformée. Elle recouvre une valeur performative. Chez Lapointe, cette révolte encourage les changements typographiques; elle est ainsi à la naissance même d'une hybridité avec le monde pictural. En se refusant aux traditions, en exprimant son désir de briser les moules, Lapointe se refuse aussi au texte traditionnel. Son exploration du texte n'en devient que plus assurée, dans cet appel instinctif aux arts visuels, et il utilise le matériau de la langue de diverses manières. Aussi, cette disposition des mots sur la page rehausse l'effet matériel de la poésie. Vandendorpe rappelle d'ailleurs que la poésie, depuis Mallarmé, connaît d'autres préoccupations : « L'indice matériel de la poéticité est conféré par le jeu du texte sur le blanc de la page, plus que par sa conformité à un code de versification. » (Vandendorpe, 1999, p. 45) Car si maintenant le poème travaille le graphisme tout autant que la sémantique, c'est que « le mot prend valeur par sa forme : l'écriture crée un paysage et devient graphisme esthétique » (Cornu, 1983, p. 128). Les changements typographiques proposés par Lapointe ouvrent le texte sur l'espace, sur sa présence et son traitement aux tendances artistiques, graphiques, esthétiques. Mais bien que le texte devienne un tableau en noir et blanc, un bloc qui se découpe et se fragmente au gré des mots, les poèmes du *Vierge incendié* ne sont pas que plastiques : le travail sur la langue est tout aussi présent et digne de mention.

² Voir Dumont (1992, p. 411-423).

La métaphore poétique se rapproche elle aussi de l'image visuelle par l'effet de sens et d'imaginaire qu'elle provoque. Les métaphores chez Lapointe sont riches, fortes et souvent dualistes. En effet, l'association de certains mots crée un effet surprenant : « duvet de biche / vieille garce toute plissée dans mon ventre / douceur des corps d'enfants massacrés par les gueules / garce du chardon du sein » (Lapointe, 1998, p. 60). Ces métaphores déstabilisent par leur apparence surréaliste, ensuite par leurs jeux sémantiques remarquables, car ce travail sémiologique du mot étoffe le texte. Encore une fois, l'utilisation particulière des couleurs ajoute à l'effet d'ensemble : « carmin décoré de lotus / [...] et le jardin de toutes les autres allées de fleurs / [...] éventail d'un plaisir / deux couleurs au bout de main rouge et noire » (Lapointe, 1998, p. 111). De plus, les jeux typographiques travaillent la disposition des mots, offrant ainsi un effet d'ensemble qui se rapproche du collage. De cette façon, l'écriture de Lapointe travaille cet effet et propose une juxtaposition surprenante des métaphores. La révolte amène le poète à revoir la disposition typographique de ses textes jusqu'aux rectangles parsemés de blancs silencieux. Cette nouvelle disposition, si étrange au premier regard du lecteur, est la base sur laquelle repose tous les autres aspects : le texte ressemble ainsi à un tableau dans lequel les couleurs, les mots *coup-de-poing*, les équilibres de dispositions entre blancs et mots, entre les vers tout entiers aussi, mèneront à une approche singulière de cette poésie. Jean-Claude Dussault affirme avec justesse que, dans *Le Vierge incendié*, Paul-Marie Lapointe s'offre en « poète pictural » (Dussault, 1951, p. 4). Cette hybridité, entremêlant mots et monde de la peinture et des arts visuels, se prolonge aussi dans l'écriture poétique des autres recueils de Lapointe, dont nous traiterons plus loin. Ce poète pictural offre une poésie qui se matérialise dans un axe tabulaire, qui offre une expérience de l'œuvre d'art.

On parle de Lapointe comme d'un poète pictural qui utilise, de plus, un langage figuratif près du langage des arts³. Le poème « kimono de fleurs blanches » est effectivement présenté en blocs, sous forme tabulaire. L'œil est d'abord frappé par cet aspect et il peut parcourir le texte comme une peinture. Cet axe de lecture est commenté par Vandendorpe : « [U]ne fois segmenté en divers blocs d'information cohérents, le texte forme une mosaïque que le lecteur pourra aborder à son gré. » (Vandendorpe, 1999, p. 42) Il y a ainsi une mise en place d'espaces qui, eux, s'organisent comme dans une toile. Il y a tout d'abord la « nuit » qui descend sur le couple, l'enveloppant. Ensuite, il y a la mise en place, l'installation, dans ce fond marin particulier, de personnages (et ce, en plus du couple initial) et de mouvements distincts : « repaire parfumé des coraux » observé par un des deux protagonistes sous une « moue de

³ Voir article de Mossetto, Anna Paola (1992). En rapportant les propos de Georges-André Vachon.

framboise écrasée ». De plus, l'univers est délimité par le « vent » et le « courant de cuivre » ainsi que par l'arrivée du « fauteuil baroque [...] à la dérive » (Lapointe, 1998, p. 115, *pour toutes les citations précédentes*). Ce « microcosme » accumule aussi les métaphores visuelles, c'est-à-dire des métaphores qui s'illustrent facilement dans le registre de l'imaginaire. Une toile se dessine sous nos yeux à mesure que la lecture avance. Ce tableau en mots arrive à mettre en scène une action, un combat qui se termine dans l'intimité et par le lever du jour. Mais aussi, les couleurs ponctuent le poème comme des points de repères en touches de peinture. La construction du texte en tableau s'y complète. De plus, cette expérience poétique est transportée et transposée par les effets visuels (blancs, *mots-couleurs*) autant que par le langage figuratif.

La poésie de Paul-Marie Lapointe n'a pas cessé, depuis ce premier recueil, écrit en quelques mois à la fin de son adolescence, d'entretenir des liens avec le domaine des arts visuels dans une complémentarité intéressante. Dans son recueil *Tableaux de l'amoureuse* (1974), c'est un travail dans le langage qui sera adopté. Ce recueil ne présente effectivement pas d'images physiques, mais déjà dans le titre, *Tableaux*, le lien aux arts est tangible. De plus, certains poèmes sont titrés de mots appartenant au langage des tableaux d'art (par exemple, dans le poème *personnage*). Encore une fois, le champ lexical des couleurs est marqué. Par exemple, on trouve des couleurs vives : bleu, rose, rouge, fuschia et vert. Des termes propres à l'analyse des toiles abondent aussi dans le texte (*lumière, ombre, clair-obscur, tamise, à droite, espace, paysage, personnage, pastels*). Le recueil *Bouche rouge* (1976), pour sa part, a été créé en collaboration avec la peintre Gisèle Verreault, épouse du poète. Petit livre d'art tiré à un nombre limité d'exemplaires, il implique directement la peinture dans le texte : « [les vers] surgissent en même temps que les dessins, s'inscrivant en alternance, les interrogeant, leur répondant, échangeant leurs rôles » (Mossetto, 1992, p. 442). Il y a donc plutôt une complémentarité qu'un parallélisme. Cette interaction témoigne de l'importance que Lapointe accorde au langage des arts visuels. Outre le désir de faire un projet commun, ce livre d'artiste illustre bien à quel point le langage visuel peut s'allier au langage verbal. Ce petit ouvrage rare est ainsi un genre d'osmose artistique, mais remarquable d'hybridité, de complémentarité. Notons rapidement que Lapointe a fait appel à une deuxième artiste, Betty Goodwin, pour l'illustration du recueil *Tombeau de René Crevel* (1979). Cette fois-ci, ce sont des lithographies et des eaux-fortes qui accompagnent le texte, toujours dans un esprit d'interpénétration disciplinaire. Dans son recueil *écRituRES* (1980), édité en deux tomes, Lapointe expérimente, transcende, manie le texte, dessinant lui-même

par-dessus ses poèmes, appasant des cadres géométriques à ses mots, étalés sur la page. Ainsi, il rejoint ces auteurs, qui, pour :

manifester l'indépendance de la création graphique à l'égard du sémantique [...] manipulent le mot-signé de telle sorte que, vidé de son signifié, il se transforme en matériau : le mot, la lettre, sont considérés pour leur forme et disposés dans la surface selon la valeur de la ligne, l'équilibre des masses (Cornu, 1983, p. 127).

Ces travaux hybrides, complémentaires, montrent qu'un entretien est conservé et valorisé et qu'il crée un dialogue *art-littérature, encre-poème, poésie-picturalité*. Le langage des arts est un langage en soi; aussi son interrelation avec le langage syntaxique n'est-elle pas impossible, elle est même souhaitable. Cela dit, la disposition et l'analyse des textes seront différentes, car cette association ouvre la voie à des questionnements de l'ordre de la complémentarité, de la primauté et du tiers langage.

Bibliographie

- Bourassa, Gilles André. 1980. « Une nuit particulière ». *Études françaises*, vol. 16, n° 2, p. 29-46.
- Cornu, Geneviève. 1983. « Écriture, peinture : Des calligrammes aux pictogrammes ». *Semiotica*, vol. 44, n° 1-2, p. 123-135.
- Dumont, François. 1992. « Le statut de l'essai dans la poétique de Paul-Marie Lapointe ». *Voix et images*, vol. 17, n° 51, p. 441-423.
- Dussault, Jean-Claude. 1951. « Lecteurs, la parole est à vous ». *Le Haut-Parleur*, 14 avril 1951, p. 4.
- Haeck, Philippe. 1972. *Le Vierge incendié, une nouvelle écriture*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 123 f.
- Lafèche, Guy. 1970. « Écart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe ». *Études françaises*, vol. 6, n° 4, p. 395-417.
- Lapointe, Paul-Marie. 1974. *Tableaux de l'amoureuse* suivi de *Une unique, art égyptien, voyage et autres poèmes*. Montréal : L'Hexagone, 101 p.
- Lapointe, Paul-Marie. 1976. *Bouche rouge*. Montréal : L'Obsidienne, s.p., Lithographies de Gisèle Verreault.
- Lapointe, Paul-Marie. 1979. *Tombeau de René Crevel*. Montréal : L'Obsidienne, 100 p., Eaux-fortes de Betty Goodwin.
- Lapointe, Paul-Marie. 1980. *écRituREs*. 2 vol., Montréal : L'Obsidienne, 420 et 514 p.
- Lapointe, Paul-Marie. 1998. *Le Vierge incendié* suivi de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*. Montréal : Typo, « Poésie », 171 p.
- Mailhot, Laurent et Pierre Nepveu. 1996. *La poésie québécoise. Anthologie*. Montréal : Typo, 642 p.
- Melançon, Robert. 1987. *Paul-Marie Lapointe*. Paris : Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 202 p.

Mossetto, Anna Paola. 1992. « Bouche rouge : livre d'art et d'amour ». *Voix et images*, vol. 17, n° 51, p. 446-457.

Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte*. Montréal : Boréal, 271 p.

COLLABORATIONS SPÉCIALES



Théophile Gautier

Théophile Gautier est né à Tarbes en 1811. Peintre de formation, il débute sa carrière en littérature à la suite d'une rencontre avec Victor Hugo. Il publie en 1831 son premier conte fantastique, *La Cafetière*. Romantique formaliste, il écrit parallèlement à sa poésie de nombreux textes de prose où il affirme ouvertement ses principes esthétiques. Il meurt en 1872. Hugo et Mallarmé lui ont rendu hommage par deux poèmes dans *Tombeau de Théophile Gautier* (1873).

Bibliographie sélective

- Poésies* (1830)
- Les Jeunes-France* (1833)
- Mademoiselle de Maupin* (1835-1836)
- La Comédie de la mort* (1838)
- Emaux et Camées* (1852)
- Une nuit de Cléopâtre* (1845)
- Le Roi Candaule* (1847)
- Le Roman de la momie* (1858)
- Le Capitaine Fracasse* (1863)
- Spirite* (1866)

L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier

Entre dialogisme et interférence

Marie Fournou



Lorsqu'en 1831, dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, le personnage du peintre Frenhofer affirme : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! » (Balzac, 1979, p. 418), il semblerait que soient édictés les premiers termes d'un manifeste esthétique, dont les échos se font entendre aussi longtemps que les affres de la création poétique torturent les artistes. Si la poétique balzacienne de la création artistique est clamée dans cette violente revendication définitoire, qu'en est-il de celle de Théophile Gautier, son contemporain, romancier, dramaturge, poète, critique d'art et peintre au talent avorté, souffrant la féconde nostalgie d'un art global, qui ne serait pas soumis à la linéarité et à la contingence du langage humain ? « Peintre et poète à la fois » (Jasinski, 1929, p. 29), Gautier demeure stigmatisé par une double tendance artistique, sillon indélébile creusé dans sa vie et guide omniprésent de sa pratique scripturale, qui participera à sa profession de foi en matière d'art. Or, comment concilier ce qui en apparence paraît inconciliable ? La réponse à ce douloureux questionnement semble se profiler avec l'avènement et la confirmation de ce qui devient alors le rêve de « la fraternité des arts² ». Aussi en 1835 le personnage d'Albert exprime-t-il cette affliction, née des limites de cette volonté de réunir tous les arts en une unique célébration poétique :

Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le *chanter* et le

¹ La première version du texte paraît dans *L'Artiste* des 31 juillet et 4 août 1831.

² L'expression « fraternité des arts » provient d'une vignette de T. Johannot, placée en frontispice du premier numéro de *L'Artiste* en 1831.

peindre, le sculpter et l'écrire [...] je voudrais ce qui ne se peut pas et ne se pourra jamais. (Gautier, 1966, p. 192)

Telle est cette appétence de plénitude, de complétude artistique qui anime l'œuvre de Gautier, alors sous-tendue à la fois par l'espérance d'un accomplissement, par la confiance de la mise en œuvre, mais aussi par les halètements de l'échec, par le silencieux tourment de la frustration de ne pouvoir sans artifice atteindre le « desideratum de la pensée » (Gautier, 1995, p. 1509) de l'artiste. Il en résulte que Gautier se plaît à cultiver le sens des correspondances, comme les pratiques de l'*ekphrasis* et de la transposition d'art. L'écriture gautiériste, tel un mécanisme en marche vers l'épiphanie poétique, tend à rendre l'art immanent à elle-même, jusqu'à l'effacement des sutures, jusqu'à ce que soient à la fois dépassés et effacés les artifices et instruments qui servaient jusqu'alors cette immixtion, jusqu'au point où « la sphère de la littérature [...] renferme [...] la sphère de l'art [...] » (Gautier, 1978, p. 18). Nous nous interrogerons ici sur le rôle de cette nostalgie picturale dans l'écriture : l'art de l'écrivain ne doit-il pas reconnaître une forte dépendance à cette nostalgie ? Par ailleurs, quels sont les mystères de cette alchimie qui consisterait en la réalisation de ce que nous nommons — par référence à Mallarmé — un « art total », à l'image de cette aspiration, ici avouée : « Tous les arts palpitent ensemble dans la même œuvre, et chaque œuvre naîtra dans un milieu de lumière et de parfum, atmosphère de ce paradis intellectuel ! » (Gautier, s.d.)

Le peintre avorté

Sans faire un rappel biographique du passé artistique de Gautier, il faut tout de même garder en mémoire combien les arts plastiques ont rythmé sa vie — à défaut de la déterminer puisqu'il abandonne très vite sa carrière de peintre. En effet, ayant intégré en 1829 l'atelier de Rioult, Gautier a été rapidement contraint de constater que son talent de peintre demeurait bien relatif. Aussi, mues par cette réminiscence, les expériences esthétiques du jeune rapin ne cesseront d'alimenter les récits ; c'est une véritable sustentation réciproque qui existe entre la vie et l'œuvre, connaissant toutes deux les convulsions dues au « délire [de] l'amour de l'art³ ».

Quoi qu'il en soit, c'est bien à la peinture que semble d'abord se destiner Gautier, ainsi qu'il le confesse lui-même dans *l'Histoire du romantisme* :

³ Lettre de Théophile Gautier à Ernesta Grisi (1856).

En ce temps-là notre vocation littéraire n'était pas encore décidée, et l'on aurait été bien étonné si l'on nous eût dit que nous serions journaliste. La perspective d'un tel avenir nous eût assurément peu séduit. Notre intention était d'être peintre, et dans cette idée nous étions entré à l'atelier de Rioult [...]. (Gautier, 1978, p. 3)

Il n'est pas un instant de sa vie qui ne soit placé sous le signe de cette double vocation. Ainsi, « c'est [véritablement] la poésie que trouva Théophile à l'atelier de Rioult » (Jasinski, 1929, p. 35), découverte en apparence paradoxale mais qui révèle la substance commune de l'âme et de l'œuvre. Alors que paraissent les *Poésies* de 1830⁴, le choix est fait : Gautier opte pour la littérature pour exprimer pleinement son idéal de beauté. Cependant, son inclination naturelle pour l'art pictural ne s'abolit pas pour autant, comme en témoigne ce double qualificatif qu'il s'attribue dans la dernière pièce des *Paysages* du recueil de 1830 — et ce, bien que la syntaxe du vers donne la priorité à son caractère littéraire : « [...] moi, poète et peintre, je vis là » (Gautier, 1855, p. 91). Aussi pouvons-nous percevoir dans ce témoignage de 1872, rédigé par Gautier à l'aube de sa mort, la persistance de ce regret, tout juste atténué par les douceurs de l'écriture. L'emploi de la forme du conditionnel passé atteste en effet de cette possibilité de carrière qui s'offrait à lui, mais qui fut démentie par les événements; l'état de peintre demeure dans l'irréel du passé :

il est doux de se dire qu'on a jeté le pinceau pour la plume : *Quel grand peintre j'aurais été!* Pourvu que nos lecteurs ne soient pas de notre avis et ne trouvent pas que nous eussions mieux fait de persister dans notre première voie! (Gautier, 1978, p. 3.)

En 1868, l'essai *Rapport sur les progrès de la poésie* donne un nouvel exemple de cette interdépendance, en traçant le parallèle qui unit la sensibilité du poète à celle du peintre et en instaurant cette correspondance entre l'écriture et la peinture, notamment par le registre lexical d'un rapport de parité existant entre elles et par l'expression de leur interaction :

En ce temps où les arts font souvent invasion dans le domaine les uns des autres et se prêtent à des comparaisons, où le même critique parle à la fois des tableaux et des livres, un poète fait souvent penser à un peintre par on ne sait quelle ressemblance qui se sent plutôt qu'elle ne se décrit⁵.

⁴ Le recueil des *Poésies* paraît le 28 juillet 1830.

⁵ Le texte *Rapport sur les progrès de la poésie*, qui date de 1868, a été reproduit en 1874 en annexe de l'*Histoire du romantisme*.

Vers un langage plastique

Peinture et littérature se fondent incessamment dans une alchimie à la fois poétique et visuelle. En effet, il s'agit bien chez Gautier de cette variété, de cette richesse et de cette action — certes descriptive mais surtout créatrice — de l'art, reconnaissable dans la poésie, ces « Poèmes-Tableaux [sic] », comme dans l'œuvre narrative. Cette constante imbrication de la peinture dans l'écriture de Gautier, que le mot des Goncourt met ici en évidence, est-elle due à ce que, comme son personnage de *La Toison d'or*, « il [a] trop aimé la peinture » (Gautier, 1995, p. 631) et tente de trouver dans son œuvre l'apaisant objet de sa passion artistique? Nous ne saurions nous limiter à cela, car il est réducteur d'assimiler totalement le personnage à son auteur. S'il existe chez Gautier une forte admiration pour la peinture, celle-ci ne saurait cependant constituer le seul ressort de cette écriture picturale. Nous préférons en effet y voir un objectif stratégique visant, en développant le caractère plastique du discours, à étendre les facultés d'expression et de représentation du langage, et répondant par là même à cette volonté de cohésion artistique reconnue chez Gautier par Ernest Legouvé :

Souple comme un pinceau, ferme comme un burin
 Sa plume merveilleuse, en gravant sur l'airain
 Se trempe aux flots de pourpre et d'or de la fournaise
 Se baigne aux flots d'argent de l'astre Véronèse [...]
 (Legouvé, 2001, p. 137)

et exprimée notamment par Balzac : « L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs et des formes; si les moyens sont divers, les effets sont les mêmes » (Balzac, 1979, p. 608). Tandis que l'œuvre se transforme pour devenir tout à la fois « [...] roman, conte, tableau [...] » (Baudelaire, 1968, p. 461), il s'avère d'ores et déjà que cette immixtion de l'art dans la poésie opère tel un exutoire à cette déficience du langage humain que Gautier déplore tout au long de sa vie :

S'il existait dans notre langue, si peu faite pour rendre l'expression plastique, des mots suffisamment variés, nous parlerions plus en détail de plusieurs œuvres qui le mériteraient assurément; mais il est difficile de faire sentir avec des phrases les différences, les variations de ce thème unique, une figure debout, assise ou couchée. (Gautier, 1995, p. 698)

C'est peut-être même pour compenser ces restrictions verbales que Gautier se livre à cette « écriture artiste » définie plus tard par les Goncourt comme une « forme donnant au détail une importance

insolite », le regardant, l'analysant, l'individualisant, travaillant les figures langagières au point de parfois se fondre avec le symbolisme de l'art.

Pour Julien Gracq, la description d'une œuvre d'art picturale est « ce qui, en littérature, se rapproche le plus d'un tableau » (Gracq, 1980, p. 81). Elle constitue en effet une dynamique dont le biais permet à l'écrit de s'extraire de lui-même, le langage tendant alors à devenir l'analogue de l'œuvre picturale. Le débat est vaste quant aux capacités figuratives du langage en regard de celles de la peinture. Bernard Vouilloux soutient que « parlant de peinture, on la fait parler » (Vouilloux, 1995, p. 15); tout discours sur la peinture implique effectivement des modalités propres, des pratiques linguistiques, des rapports étroits et complexes entre le lisible et le visible, la présence et l'absence, le signe et l'image. L'œuvre narrative de Gautier, elle-même nourrie de l'expérience littéraire de la critique d'art, multiplie de tels procédés lorsqu'elle fait appel aux potentialités plastiques du domaine pictural; et parce que, selon les mots de Michel Foucault, « le rapport du langage à la peinture est [...] infini » et qu'« on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit » (Foucault, 1966, p. 25), elle soulève de nombreuses ambiguïtés, dévoile des paradoxes, met à jour des apories auxquelles elle se confronte sans jamais pourtant, semble-t-il, se heurter. C'est ce qui participe, selon nous, à la modernité de l'écriture gautieriste en matière de discours sur l'art : elle met le doigt sur les scissions constitutives, les expose, les illustre même, et, au moment où elle pourrait tomber dans une impasse, se les approprie. Toute notion ordonne l'allégation de son antithèse.

Immixtion picturale

Il importe maintenant que nous nous interroguions sur l'assise linguistique et thématique de la peinture dans le texte, afin de cerner la picturalité de celui-ci. Ainsi, quels sont les divers modes d'inscription de l'œuvre d'art picturale au sein de l'espace textuel de Gautier? Quels sont les procédés d'insertion intra- et intertextuelle auxquels recourt l'écriture pour tenter d'assimiler les modalités de la représentation picturale⁶? En ce sens, nous nous pencherons dans un premier temps sur l'allusion, présentant une intertextualité entre le récit et le tableau; puis à la mise en abyme de l'œuvre dans le récit, représentation de représentation; et enfin à la transposition d'art, réalisation d'un récit qui, à l'instar de l'artiste, inscrit dans le langage les contours et couleurs de l'œuvre picturale et tend à faire de l'espace du texte un espace plastique.

⁶ Poser ces questions ne nous fera pas pour autant oublier le débat ancestral entre les deux pôles, parfois confondus, parfois distincts — chez Lessing notamment, qui légifère face à l'abus du précepte honorien « *Ut pictura poesis* » —, de la linéarité du langage et de la lecture, d'une part, et de l'instantanéité de la perception de l'œuvre d'art picturale, d'autre part.

Pour ce faire, évoquons en premier lieu le récit *Avatar*⁷, qui livre dès sa première page une référence à la *Melancholia* d'Albert Dürer :

Ce beau soleil si vanté lui avait paru noir comme celui de la gravure d'Albert Dürer; la chauve-souris qui porte écrit dans son aile ce mot : *melancholia*, fouettait cet azur étincelant de ses membranes poussiéreuses et voletait entre la lumière et lui. (Gautier, 1995, p. 775.)

La référence à l'œuvre de Dürer est explicitement reprise par Gautier dans le poème *Melancholia*, apparaissant quant à lui en 1858 dans les *Poésies complètes* :

Tu t'es peint, ô Dürer dans ta Mélancolie
Et ton génie en pleurs, te prenant en pitié
Dans ta création s'est personnifié
[...]
Voilà comment Dürer, le grand maître allemand
Philosophiquement et symboliquement
Nous a représenté dans ce dessin étrange
Le rêve de son cœur sous une forme d'ange.
(Gautier, 1858, p. 187-194.)

Si Gautier reconnaît en cette gravure la représentation de l'intimité de l'artiste, il utilise à l'identique, dans sa nouvelle, le « soleil noir » de Dürer pour représenter implicitement le destin de son personnage. La référence se combine ici à un jeu allusif qui, se nourrissant d'une identité thématique, dépasse de fait le cadre de la référence brute : elle préfigure l'aventure du personnage et revêt donc une valeur proleptique, de la même façon qu'elle participe à l'élaboration de l'atmosphère fantastique du récit en induisant la perception oxymorique du personnage. En conséquence, force est de constater que la référence occupe une fonction tant descriptive que sémantique et métaphorique. Fonctionnant par relations intertextuelles et assemblages analogiques entre le sujet du tableau et la signification qu'elle donne au texte littéraire, elle nécessite, à la façon d'un palimpseste, un déchiffrement de lecture.

Goya et l'allusion, pour une traduction fantastique

Outre la référence à Dürer, il est évident que les textes gautiéristes recèlent de nombreuses allusions aux maîtres de l'art pictural et à leurs œuvres : celles de Titien, par exemple, constituent une référence récurrente⁸. Il existe aussi d'abondantes références aux *Caprices* et aqua-

⁷ *Avatar* paraît en 1856 dans *Le Moniteur universel*.

⁸ « Brunes filles de Titien, qui nous étalez si voluptueusement vos hanches onduoyantes, vos cuisses fermes et dures, vos ventres polis et vos reins souples et musculeux! » (Gautier, 1866, p. 120.)

tintes de Goya, artiste dont « le regard [jeté] sur les choses est un traducteur naturellement fantastique » (Baudelaire, 1968, p. 388). Dans *Le Club des Hachichins*⁹, par exemple, nous comprenons que seules de telles références sont à même de traduire les apparitions hallucinées du personnage, celles-ci ne trouvant de référents possibles que dans les représentations picturales de ces artistes :

Peu à peu le salon s'était rempli de figures extraordinaires, comme on n'en trouve que [...] dans les aquarelles de Goya : un pêle-mêle d'oriepeaux et de haillons caractéristiques, de formes humaines et bestiales [...] (Gautier, 1995, p. 737.)

Le récit *Jettatura* fait également référence à l'œuvre goyesque dans une visée illustrative :

Ces fantasmagories confusément effrayantes, vaguement horribles, et d'autres plus insaisissables encore rappelant les fantômes informes ébauchés dans l'ombre opaque des aquarelles de Goya torturèrent le dormeur jusqu'aux premières lueurs du matin [...] (Gautier, 1995, p. 878.)

Le rapprochement entre les représentations de Goya et les visions nocturnes du personnage induit bien évidemment le caractère fantastique de celles-ci : la proximité instaurée par le verbe « rappeler » suppose que ses cauchemars n'ont rien à envier à ceux du peintre. Nous commettrions cependant une erreur si nous limitions les effets de l'allusion à une portée décorative : elle implique également un enrichissement sémantique. Les allusions aux *Caprices* goyesques viennent alimenter la dimension fantastique des textes de Gautier, qui s'enrichissent alors de ce « monde inouï, impossible et cependant réel » (Gautier, *Voyage*, 1981, p. 158-159) représenté par Goya. La diégèse se voit alors redoublée par le caractère référentiel du tableau cité. Le fantastique se creuse pour accueillir une mise en abyme de lui-même : le discours métapictural devient, de ce fait, métalittéraire tandis que le fantastique constitue sa propre référence. Le syncrétisme de l'art pictural et du genre fantastique participe alors du « fantastique réel » (Hellens, 1991, p. 35); il implique un rapport de proximité, voire un rapport fusionnel, entre le fantastique et la sensibilité humaine, et repose non pas sur une activité du raisonnement, mais sur une perception, une appréhension, une vision particulières et intimes du réel qui donnent lieu à une manière d'imaginer tout aussi subjective¹⁰. À ce propos, il peut être intéressant de

⁹ *Le Club des Hachichins* paraît en 1846 dans *La Revue des deux mondes*.

¹⁰ Il importe de préciser que Goya n'est pas le seul peintre dont les références servent le fantastique des textes de Gautier : Rembrandt et Piranèse notamment y occupent un rôle majeur.

se pencher sur le *Voyage en Espagne* afin de voir combien l'œuvre goyesque interfère dans le fantastique de l'auteur de *La Comédie de la mort*. Celui-ci semble en effet y reconnaître l'expression d'une impossible soustraction au sens tragique de la vie, dont la présence est, à l'identique, remarquable dans ses œuvres. Afin de cerner le parallèle significatif existant entre l'œuvre de Goya et celle de Théophile Gautier, et de voir comment se manifeste l'influence fantastique du peintre espagnol sur l'auteur de *La Morte amoureuse*, attachons-nous tout particulièrement à deux planches des *Caprices* : « Nada » et « Y aun no se van », que Gautier décrit et commente dans le chapitre VIII du *Voyage en Espagne* :

Il y a surtout une planche tout à fait fantastique qui est bien le plus épouvantable cauchemar que nous ayons rêvé; elle est intitulée : *Y aun no se van*. C'est effroyable et Dante lui-même n'arrive pas à cet effet de terreur suffocante; représentez-vous une plaine nue et morne [...] puis une grande pierre, une dalle de tombeau qu'une figure souffreteuse et maigre s'efforce de soulever. La pierre, trop lourde pour les bras décharnés qui la soutiennent [...], retombe malgré les efforts du spectre et d'autres petits fantômes qui roidissent simultanément leurs bras d'ombre; plusieurs sont déjà pris sous la pierre un instant déplacée. L'expression de désespoir qui se peint sur toutes ces physionomies cadavéreuses, dans ces orbites sans yeux, qui voient que leur labeur a été inutile, est vraiment tragique; c'est le plus triste symbole de l'impuissance laborieuse, la plus sombre poésie et la plus amère dérision que l'on ait jamais faites à propos des morts. (Gautier, *Voyage*, 1981, p. 162)

L'accent mis sur la vanité de ces figures fantomatiques, qui tentent désespérément de se soustraire à l'emprise de la mort, rappelle le motif de la femme morte des récits fantastiques de Gautier. Il semble cependant que Gautier, traçant dans un premier temps un parallèle implicite entre ses fictions et l'œuvre goyesque, opte pour une ligne de fracture lorsque, contrairement à Goya, il prend le parti de nier cette « impuissance laborieuse » en permettant à ses figures féminines d'accomplir le voyage qui les ramène de la mort à la vie. La résurrection, qui apparaît impossible chez Goya comme dans le commentaire de Gautier, trouve dans les nouvelles un accomplissement favorable. Optant pour le contre-pied du symbole goyesque en donnant à ses femmes la victoire sur l'enfermement sépulcral, Gautier use du fantastique afin de conjurer la tragique vanité de l'homme, irrémédiablement soumis à la mort. Paradoxalement, cette « sombre poésie » de l'œuvre fantastique de Goya ne trouve-t-elle pas un écho chez Gautier, dans la mesure où la résurrection n'est qu'éphémère et où toutes les figures féminines rejoignent finalement le cercle funèbre, d'où l'écriture fantastique les avait

initialement extraites? La femme ressuscitée, dont la beauté constitue un défi aux altérations de la mort, finit par se réduire en un tas d'ossements : Clarimonde et Arria Marcella, symboles éphémères d'une vie victorieuse, disparaissent en « un mélange affreusement informe de cendres et d'os » (Gautier, *Morte*, 1981, p. 115). À travers ce dénouement récurrent, Gautier semble évoquer la vanité de la vie, de la beauté du corps, et, comme le narrateur du poème « En passant à Vergara », le *memento mori* :

Les vivants sont charmants et les morts sont affreux.
 Oui; mais le ver un jour rongera ton œil creux,
 Et comme un fruit gâté, superbe créature,
 Ton beau corps ne sera que cendre et pourriture;
 Et le mort [...]

 Dira [...] :
 « Dédaigneuse! à ton tour tu me donnes la nausée,
 Ta figure est déjà bleue et décomposée,
 Tes parfums sont changés en fétides odeurs,
 Et tu n'es qu'un amas d'effroyables laideurs¹¹ »
 (Gautier, *Morte*, 1981, p. 466.)

L'abîme mortuaire s'impose en dernier ressort, et la réflexion semble s'attacher de plus en plus au néant, ainsi que vise à l'illustrer ce commentaire d'une seconde planche des *Caprices* :

Parmi ces dessins [...] il en est un tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, est plein de frissons et d'épouvante-ments. C'est un mort à moitié enfoui dans la terre, qui se soulève sur le coude, et qui, de sa main osseuse, écrit sans regarder [...] un mot qui vaut bien les plus noirs de Dante : *Nada* (néant). Autour de sa tête, qui a gardé juste assez de chair pour être plus horrible qu'un crâne dépouillé, tourbillonnent, à peine visibles dans l'épaisseur de la nuit, de monstrueux cauchemars illuminés çà et là de livides éclairs. Une main fatidique soutient une balance dont les plateaux se renversent. Connaissez-vous quelque chose de plus désolant et de plus triste?
 (Gautier, *Morte*, 1981, p. 164)

Les nouvelles fantastiques constituent un écho de cette évocation goyesque du néant de la destinée humaine, à laquelle elles font implicitement référence : Clarimonde et Arria Marcella deviennent les symboles de ce *Nada* inéluctable, de cette « mort dans la vie¹² ». La résurrection ne serait-elle alors qu'un leurre, son écriture une vaine conjuration, et l'art fantastique de Gautier, à l'instar de l'œuvre noire de Goya,

¹¹ Ce poème paraît pour la première fois dans La Revue des deux mondes du 15 septembre 1841.

¹² Nous empruntons ici le titre de la troisième section de *La Comédie de la mort*, qui paraît en février 1838. « Malheureux! malheureux! qu'as-tu fait? [...] et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant? » (Gautier, *Morte*, 1981, p. 115-116.)

l'expression d'une violente constatation : le néant est inéluctablement inscrit dans l'homme?

Il est des trépassés de diverses natures :
 Aux uns la puanteur avec la pourriture,
 Le palpable néant,
 L'horreur et le dégoût, l'ombre profonde et noire,
 Et le cercueil avide entr'ouvrant sa mâchoire
 Comme un monstre béant;

Aux autres, que l'on voit sans qu'on s'en épouvante
 Passer et repasser dans la cité vivante
 Sous leur linceul de chair,
 L'invisible néant, la mort intérieure
 Que personne ne sait, que personne ne pleure
 Même votre plus cher.
 (Gautier, 1970, p. 23-24.)

Rubens et la mise en abyme

Outre cette intertextualité dans laquelle le tableau — ou sa réminiscence — vient illustrer le récit et lui conférer une signification plus vaste, il est un autre élément formel visant à instaurer une analogie entre l'œuvre d'art et le texte qui attire notre attention : il s'agit de la mise en abyme, telle qu'elle peut être relevée notamment dans *La Toison d'or*. La description de l'œuvre rubénienne et sa portée sémantique semblent effectivement constituer, par le biais de la structure d'enchâssement, un miroir du récit. Une fois de plus, il est de rigueur de constater que le recours à l'œuvre d'art ne participe pas seulement d'une volonté descriptive ou ornementale, mais qu'elle est bel et bien la représentation d'un idéal qui entretient, par le biais de la ressemblance instaurée entre le personnage de Gretchen et la Madeleine peinte, une relation analogique avec le réel :

Lorsque les volets de *La Descente de croix* s'entrouvrirent, Tiburce éproua un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière [...] Tout s'effaça autour de lui ; il se fit un vide complet [...]. La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut; des écailles tombèrent de ses yeux, il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée : l'image insaisissable qu'il avait poursuivie de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse [...] la chimère capricieuse et farouche [...] était là devant lui, ne fuyant plus, immobile dans la gloire de sa beauté. (Gautier, 1995, p. 630)

Un soir cependant, il rencontra [...] le charmant regard bleu dont nous avons parlé : cette fois la vision disparut moins vite, et Tiburce eut le

temps de voir un délicieux visage encadré d'opulentes touffes de cheveux blonds [...] Tiburce, comme illuminé par une lueur subite, s'aperçut qu'elle ressemblait d'une manière frappante — à la Madeleine. (Gautier, 1995, p. 631)

Le motif de l'ouverture des volets instaure la mise en abyme; lecteur de la fiction et spectateur du tableau plongent à l'unisson dans la contemplation de l'œuvre alors dévoilée, par le biais d'une instance narratrice qui se fait l'intermédiaire entre la sensation du personnage, la vision qu'il développe et la lecture que nous pouvons en faire. Plusieurs niveaux et instances interviennent dans ce phénomène de description. Les relations se multiplient et s'enchaînent dans une opération qui est à la fois une démarche de lecture et une activité narrative et visuelle, sollicitant alors un aspect non plus seulement esthétique mais aussi éthique. Tandis que les diverses instances assistent à la mise en parallèle de la figure réelle de Gretchen avec celle, idéalement peinte, de la Madeleine de Rubens, leurs *ethos* respectifs se heurtent, s'échangent et se contaminent. La similitude du rayonnement féminin qui lie les deux extraits permet de reconnaître la correspondance entre la figure issue de l'œuvre picturale et celle appartenant au réel de la fiction : « Ma ressemblance avec la Madeleine du tableau [...] » (Gautier, 1995, p. 653). Par ailleurs, il ne faut pas négliger le fait qu'ici la figure idéale du tableau entretient avec le réel non plus une relation analogique, mais au contraire un rapport antithétique, qui constitue le second versant sémantique de la mise en abyme. Effectivement, la femme peinte présente également un aspect mythique, inaccessible au personnage se situant dans l'espace physique et réel; elle est cet « impossible » auquel aspire douloureusement et vainement Tiburce : « [...] l'impossible seul vous attire » (Gautier, 1995, p. 653), et qui s'oppose au réel du personnage de Gretchen. L'antithèse repose ici aussi sur la suggestion du conflit traversant la quête de Tiburce, qui oppose l'amour matériel, réel, physique à l'aspiration éthérée de l'artiste : « Vous n'êtes pas amoureux, mon pauvre Tiburce, vous n'êtes qu'un peintre » (Gautier, 1995, p. 653), et qui anime l'acte de création artistique. Ainsi l'enchâssement du tableau dans le récit participe-t-il à la fois de l'analogie et de l'antithèse; représentant deux pôles distincts — le réel, d'une part, l'imaginaire et l'idéal, d'autre part —, la mise en abyme occupe une fonction révélatrice tandis que le tableau, proposant à la fois la disjonction et la cohérence de ces deux pôles, se fait le miroir du récit. Il n'est donc plus possible d'ignorer combien la présence de l'œuvre d'art dans le récit est significative; elle obéit non seulement à une exigence esthétique — celle de la représentation d'un idéal —, mais aussi à une exigence éthique, dans la mesure où elle permet de représenter les tensions et aspirations sous-tendant la

création et sa réception. Il nous est d'ailleurs suggéré d'y voir une mise en abyme de l'acte d'énonciation lui-même, de la problématique qui régit la création de la fiction par Gautier.

Par ailleurs, il va de soi que cette description de l'œuvre rubénienne appelle la technique de l'*ekphrasis*, lieu littéraire qui se développe dans la critique artistique et qui consiste en la description d'une œuvre d'art¹³ :

Un pied du Christ, blanc d'une blancheur exsangue, pur et mat comme une hostie, flottait avec toute la mollesse inerte de la mort sur la blonde épaule de la sainte, escabeau d'ivoire placé là par le maître sublime pour descendre le divin cadavre de l'arbre de rédemption. — Tiburce se sentit jaloux du Christ. — Pour un pareil bonheur il eût volontiers enduré la passion. (Gautier, 1995, p. 631.)

La description gautiériste de la *Descente de croix* présente en effet la combinaison d'un exposé du sujet — ici le détail du pied — dans le premier segment de l'extrait, qui recèle des indications techniques concernant les teintes : « Un pied du Christ, blanc d'une blancheur exsangue, pur et mat comme une hostie, flottait avec toute la mollesse inerte de la mort sur la blonde épaule de la sainte »; puis son exégèse au moyen de l'apposition « escabeau d'ivoire placé là par le maître sublime pour descendre le divin cadavre de l'arbre de rédemption »; et enfin des commentaires sur l'émotion provoquée par l'œuvre, ainsi que l'illustre le recours au verbe de sentiment : « Tiburce se sentit jaloux du Christ. — Pour un pareil bonheur il eût volontiers enduré la passion. » Nous sommes donc, sur les plans structurel et sémiotique, très proches de la critique d'art. Cependant, nous ne devons pas oublier que la description implique un décalage par rapport à l'œuvre elle-même, d'autant plus qu'elle est utilisée ici dans une diégèse narrative : sur les plans pragmatique et axiologique, la description diffère de la représentation première pour des raisons évidentes de chronologie et de culture, le décalage temporel entraînant des réinterprétations, voire des réévaluations. Par ailleurs, l'œuvre demeurant, au sein de cet espace textuel, entièrement créée par l'artifice du langage verbal, il est à noter que la description est sous-tendue par la remise en cause de ce discours par rapport au discours pictural. Ceci est certes une sorte de lieu commun de l'*ekphrasis*, mais dont nous ne devons pas pour autant négliger l'amplitude en regard des problématiques parallèlement instaurées par Gautier. N'étant pas un simple fait de style mais, plus radicalement, un facteur de questionnement et de démonstration d'une poétique qui s'interroge alors même

¹³ Voir la définition de l'*ekphrasis* donnée au début du paragraphe.



P.P Rubens, *La Descente de croix*, 1617, Musée des Beaux-Arts de Lille.



Théophile Gautier, *Le Fumeur*. Musée d'Orsay, Paris.

qu'elle se fait, la description de l'œuvre d'art ne doit pas être limitée à une représentation de « l'exaltation de la chair victorieuse opposée à la morbidité du Christ¹⁴ ». Elle n'alimente pas simplement le niveau diégétique, mais induit les axes d'une poétique.

La transposition d'art

Enfin, il faut porter notre attention sur une dernière manifestation formelle de l'œuvre d'art dans le récit : la transposition d'art. Celle-ci participe bien sûr d'un effet descriptif, mais correspond essentiellement au dessein de Gautier de rendre les effets plastiques au sein de l'espace textuel. Aussi ouvre-t-il son texte à des tableaux, notamment lorsqu'il réalise les portraits de personnages; il fait alors appel à l'autorité des peintres pour cautionner ses descriptions. Prenons par exemple le texte *Jettatura* : entre référence et transposition d'art, l'extrait ci-dessous combine description verbale et description visuelle en faisant appel aux connaissances de son lectorat en matière de peinture orientaliste :

Miss Alicia Ward appartenait à cette variété d'Anglaises brunes qui réalisent un idéal dont les conditions semblent se contrarier [...] Peut-être quelques Circasiennes élevées dès l'enfance au sérail offrent-elles ce teint miraculeux, mais il faut nous en fier là-dessus aux exagérations de la poésie orientale et aux gouaches de Lewis représentant les beautés du Caire. Alicia était assurément le type le plus parfait de ce genre de beauté. (Gautier, 1995, p. 856)

D'après P. Tortonèse, Gautier reprend ici une aquarelle intitulée *Le Harem du Bey*, dont il donne une description dans *Le Moniteur universel* du 21 juin 1855, soit quelques mois avant la parution de la nouvelle. Le récit venant illustrer verbalement, complexifier et prolonger les commentaires du critique d'art, il subsiste peu de doutes sur la transposition à laquelle se livre Gautier. Il semblerait par ailleurs que le travail de critique d'art donne lieu à cette même pratique. En atteste cette remarque de Delacroix, qui paraît déplorer le processus de transposition, voire de recreation, privilégié par Gautier dans ses articles, aux dépens, semble-t-il, d'une critique véritable : « Il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant mais il n'a pas fait œuvre de véritable critique. » (Delacroix, 1855.) Si les propos du peintre constituent un reproche en matière de critique artistique, ils sous-entendent toutefois la reconnaissance de ce processus de transposition du pictural en verbal qui participe à la poétique gautiériste; le défaut d'un

¹⁴ N. Wanlin attribue cette fonction à l'*ekphrasis* de Gautier dans son article « Ekphrasis », sur le site Internet « Fabula ».

domaine devenant gage d'autonomie et de cachet d'un autre, l'écriture narrative se nourrit de ce qu'elle ôte au discours critique.

Indicible et écriture picturale

Ces observations requièrent maintenant une conclusion sur les enjeux de cette technique indissociable de la fiction narrative gautiériste : l'écriture picturale constituerait peut-être une réplique à la plainte maintes fois formulée par les personnages — derrière lesquels se profile Gautier lui-même — supposant une inaptitude fondamentale du langage. Prenons par exemple ce souhait exprimé par Albert : « S'il y avait des mots pour rendre ce que je sens » (Gautier, 1866, p. 145), où la structure (si + imparfait) inscrit le fait envisagé dans l'irréel du présent; ou encore la plainte du narrateur de *La Toison d'or*, qui regrette les limites de ses moyens de description, de ce « maigre trait de plume » qui s'oppose par son insuffisance et son arbitraire linéarité à la globalité de l'art pictural ou musical :

Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide pour faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable [...] et nous n'avons qu'un maigre trait de plume [...] l'imagination y suppléera; moins heureux que le peintre ou le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres. (Gautier, 1995, p. 616.)

Le recours à la négation restrictive permet de repérer l'insistance de Gautier sur le caractère limitatif du langage auquel est soumis l'écrivain. Excluant ainsi de son champ toute ambition de globalité, de représentation non limitée par les moyens d'expression, il est forcé de se limiter à « une ébauche rapide », à la maigreur du « trait de plume », à la fragmentaire linéarité. Avouant ici ses incapacités, l'écrivain y pose de même les jalons d'une sorte de pacte : pacte de lecture bien sûr, mais pacte d'écriture aussi qui obéit aux lois de l'imagination, la faculté d'imagination devant prendre le relais d'une expression et d'une représentation circonscrites. L'art participant d'un code référentiel, la transposition d'art ne vient-elle pas alors solliciter, par des allusions culturelles et esthétiques, la faculté de représentation du lecteur de la même façon qu'elle alimente celle de l'écrivain? De plus, ne semble-t-il pas qu'il exprime ici — tandis qu'il la satisfait — une envie à l'égard du peintre qui « dans un seul mouvement à la fois crée, fixe et corrige », de la technique picturale qui offre une circulation véhiculant « à chaque instant comme un esprit la matière vers le cerveau et une matérialité de la pensée vers la main » (Gracq, 1980, p. 2-3)?

Par la pratique de la transposition d'art — reprise par Baudelaire dans son sonnet « Les Phares » —, par la grâce de l'évocation et de la transposition, tandis que l'écriture fait écho à l'intimité de l'artiste, l'œuvre acquiert son statut d'œuvre d'art : « L'œuvre est là qui bouge, tournoie, se défait, plastique et musique, art personnel désormais et irréductible à tout autre » (Borel, p. 104). De même la couleur, outil du peintre, devient ici celui de l'écrivain, qui se l'approprie au fil des nouvelles et de la répétition de l'emprunt; celui-ci finit par aboutir à la constitution d'un véritable langage de la couleur, non plus seulement dans un but descriptif et ornemental, mais signifiant par lui-même. S'agit-il d'une revanche de Gautier sur l'art pictural, dont la pratique a été vaine quelques années auparavant, ou de la manifestation de sa conscience des facultés d'expression accessibles par le biais des outils picturaux et, de ce fait, de la volonté de les assujettir au texte? Toujours est-il que ceci concrétise un pan de la modernité de la poétique de Gautier, qui part du pastiche et de l'utilisation de pratiques contemporaines attestées pour fonder un nouveau système de représentation(s) anticipant la cognition moderne d'un vide et d'une inaptitude des mots quant à la chose, telle qu'elle sera expérimentée entre autres par Mallarmé. Par ailleurs, le registre de la couleur semble quelquefois saillir du champ de la plastique pure : la couleur parle à l'âme. Ainsi, faire parler la couleur serait une tentative de Gautier de dépasser le cadre de la matérialité dans lequel les références artistiques cernent le texte — matérialité qui est tout à la fois recherchée et niée. De fait, Gautier ne tend-il pas à une autre dimension de l'aspect pictural de son écriture, qui serait celle de la spiritualité de l'art pictural?

En règle générale, la couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses [...] L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. (Kandinsky, 1989, p. 112)

Ainsi, l'art et le processus de création littéraire se rencontrent, apportant à l'œuvre en effervescence les principes d'un nouveau mode de représentation, et constituent les voies de réalisation de l'Œuvre d'art gautiériste. L'écriture picturale devient alors un truchement visant à détourner les termes du langage, de l'indicible de l'expérience humaine et artistique, de même que l'apogée d'une entreprise de création dont l'accomplissement se situerait sur le plan tant esthétique qu'ontologique.

Bibliographie

- Balzac, Honoré (de). 1979. *La Comédie humaine*, tome X, « Le Chef-d'œuvre inconnu », « Massimilia Doni ». Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1834 p.
- Baudelaire, Charles. 1968. *Œuvres*. Paris : Seuil, 759 p.
- Borel, J. « Présentation », in Verlaine, *Œuvres complètes*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.
- Brunet, François (dir.). 2001. *Tombeau de Théophile Gautier*. Paris : Honoré Champion.
- Cermakian, M. 1982. « Les Années d'apprentissage de Théophile Gautier, peintre ou poète? ». *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 4, 425 p.
- Delacroix, Eugène. 1855. *Journal*. Cité par C. Peltre. « Critique d'art en France au XIX^e siècle ». Dans *Encyclopedia Universalis*.
- Edwards, P. J. 1982. « Théophile Gautier rédacteur en chef de *L'Artiste* ». *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 4. 425 p.
- Eigeldinger, Marc. 1982. « L'Inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier ». *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 4, 425 p.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Gautier, Théophile. s.d. *Histoire de l'art dramatique en France*, tome III.
- _____. 1855. *Poésies complètes*. Paris : Charpentier, 351 p.
- _____. 1866. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Garnier-Flammarion, 375 p.
- _____. 1970. *Poésies complètes*. Paris : Nizet.
- _____. 1978. *Histoire du romantisme*. Coll. « Les Introuvables ». Éditions d'Aujourd'hui.
- _____. 1981. *Voyage en Espagne*, suivi de *España*. Paris : Gallimard, 602 p.

_____. 1981. *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Paris : Gallimard. 504 p.

_____. 1995. *Œuvres*. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont, 1724 p.

Gracq, Julien. 1980. *En lisant, en écrivant*. Paris : Corti, 302 p.

Hellens, Franz. 1991. *Le Fantastique réel*. Coll. « Poteaux d'angle ». Belgique : Labor.

Jasinski, René. 1929. *Les Années romantiques de Théophile Gautier*. Paris : Vuibert.

Kandinsky, Wassily. 1989. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris : Denoël, 214 p.

Legouvé, Ernest. 2001. « À Théophile Gautier », in *Tombeau de Théophile Gautier*. Paris : Honoré Champion.

Vouilloux, Bernard. 1995. *La Peinture dans le texte, XVII^e-XX^e siècles*, Paris : CNRS, 478 p.



André Breton

André Breton est né en 1896 à Tinchebray, dans l'Orne. Cofondateur avec Aragon et Soupault de la revue *Littérature* en 1920, il est devenu, à la suite de la publication de son *Manifeste* en 1924, la figure de proue du surréalisme. Il fréquente de nombreux artistes avec lesquels il entretient des rapports d'influence réciproques : c'est par ailleurs sa rencontre avec Man Ray à la fin des années 1920 qui le rapproche de la photographie. L'exploration de l'irrationnel et du rêve ainsi que l'écriture automatique ont caractérisé le mouvement surréaliste, qui a pris une ampleur internationale et a profondément marqué les années 1950. Breton meurt à Paris en 1966.

Bibliographie sélective

- Les Champs magnétiques* (1920)
- Clair de terre* (1923)
- Les Pas perdus* (1924)
- Les Manifestes du surréalisme* (1924 / 1930)
- Nadja* (1928), illustré
- Le Surréalisme et la peinture* (1928 et 1965)
- Les Vases communicants* (1932), illustré
- Point du jour* (1934)
- L'amour fou* (1937), illustré
- Anthologie de l'humour noir* (1940)
- Arcane 17* (1947)



Nadja

Images, désir et sacrifice

Magali Nachtergaele



A

André Breton a publié trois textes illustrés de photographies, *Nadja*, en 1928, puis *Les Vases communicants*, en 1932¹, et enfin *L'Amour fou*, en 1937. L'ensemble devait constituer une trilogie d'un seul tenant, ce dont témoigne une lettre de Breton à Jean Paulhan, datée du 2 décembre 1939 : « Ainsi pourrait être obtenue l'unification que je souhaite rendre manifeste entre les trois livres. » (Cité par Marguerite Bonnet, dans Breton, 1988, p. 1560.) Cependant, pour des questions de tirage, la trilogie ne voit pas le jour, et le succès de *Nadja*, écrit à une période charnière du mouvement surréaliste, fait ombrage à ses deux successeurs. À cette époque, et en raison des tensions qui fissurent à ce moment la cohésion au sein du Parti communiste, Breton choisit de s'isoler pour faire le récit de sa rencontre avec Nadja, une jeune femme croisée dans une rue de Paris. Il se retire donc au Manoir d'Ango pour rédiger le livre, loin des luttes intestines. Sa situation personnelle, quant à elle, ne se présente pas sous un meilleur jour. Si Breton est affecté par l'internement de son égérie, la jeune Nadja, sa vie sentimentale connaît aussi des déboires qui ont une incidence sur le récit. Une période de calme s'impose afin d'accomplir son travail rétrospectif. La rédaction de *Nadja* est rapide : elle débute en août 1927 au Manoir d'Ango, près d'Aragon, qui travaille à son *Traité du style*, et se termine à la fin de l'année, après une interruption de quelques mois pendant lesquels Breton rencontre Suzanne Muzard, qui marquera de son anonyme présence la dernière partie du récit. Une prépublication a lieu à l'automne (Breton, 1927; Breton, « *Nadja* (fragment) », 1928²). À ce

¹ Ce n'est qu'en 1939 que Breton envoie des illustrations à Gaston Gallimard pour une réimpression des *Vases communicants* : l'édition originale n'en présentait aucune.

² L'extrait est accompagné de la reproduction d'un tableau de Chirico qui ne figure pas dans l'édition définitive.

moment, Breton a déjà l'intention de l'illustrer de photographies, comme il le déclare dans une lettre à Lise Meyer, datée du 2 septembre. Quinze jours plus tard³, il dresse une liste des images qu'il veut intégrer : au terme de ses investigations, il n'en manque que quatre. En 1963, deux illustrations⁴ viendront s'ajouter aux quarante-quatre de l'édition originale, et certains clichés seront recadrés. Mais l'essentiel de l'appareil éditorial est défini à la fin de l'année 1927. La révision de 1963 trouve ses justifications dans la *Dépêche retardée, avant-dire* : d'après les termes employés — « améliorer un tant soit peu dans sa forme », « légers soins », « patine » (Breton, 1988, p. 646) —, Breton considère de fait le récit comme un objet d'art à restaurer, partie du patrimoine surréaliste à l'égard duquel *Nadja* fait figure d'icône.

La singularité de *Nadja* tient en grande partie à son montage composite. À la fois romanesque et autobiographique, le récit de la rencontre tantôt s'échappe dans la poésie, tantôt se fige dans « l'observation médicale, entre toutes neuropsychologique ». Ces oscillations se déploient au fil du texte tandis que la structure générale offre un canevas rigoureux en forme de triptyque. Dans la dernière partie, le temps du récit et celui de la narration se resserrent, au point que l'objet littéraire se confond avec la jeune femme, dont le statut essentiellement poétique est sous-entendu lorsque Breton déclare : « Nadja, la *personne* de Nadja est si loin. » (Breton, 1988, p. 746). Victime de son propre aveuglement ou prédateur qui abuse d'un pouvoir trop vite gagné : la position de Breton est équivoque, alors que dans les paroles de Nadja pointent les symptômes d'une folie qui scelle tragiquement son destin.

Ce traitement particulier du personnage s'accompagne d'une ambivalence entre le réel, authentifié par les photographies, dans le cadre du « document pris sur le vif », et les effets poétiques qui sillonnent le texte. L'ajout de photographies, loin d'aseptiser le récit, accentue son « inquiétante étrangeté ». Il donne en effet matière au décryptage des signes qui jalonnent le parcours urbain des protagonistes. En outre, si les photographies témoignent de la fascination de Breton pour les images, elles constituent aussi une trace visuelle des personnes, objets, lieux qui participent à l'élaboration d'une œuvre surréaliste. Trace authentique d'une réalité, mais aussi d'un travail d'écriture qui se construit à travers les images, ces dernières répondent par échos successifs aux diverses quêtes de l'auteur : celle de l'amour, de sa propre identité (et identité d'écrivain), mais aussi celle des souvenirs qui pourront rendre son expérience tangible au lecteur.

³ Dans une lettre à Lise Meyer du 16 septembre 1927 (cité par Marguerite Bonnet dans Breton, 1988, p. 1505). Cette lettre sera étudiée plus précisément dans notre deuxième partie.

⁴ Les deux ajouts sont : « Ses yeux de fougère... » (p. 715) et « Les aubes — Une vaste plaque indicatrice bleu ciel... » (p. 750).

Dans cette entreprise de *restitution*, la photographie noir et blanc est teintée d'une certaine nostalgie : elle pointe un « ça a été » (Barthes, 1980, p. 120) dont il ne reste que l'empreinte lumineuse. L'écriture de *Nadja* répond en effet à un désir de résurrection : la jeune femme internée, désormais hors du monde, n'a de présence que dans le livre auquel il incombe de la réincarner⁵. André Breton crée une représentation de la grande absente, celle que l'on ne voit pas, l'irreprésentable : l'édition initiale ne présentait pas le montage de ses « yeux de fougère ». L'imprécision volontaire de cette image fonctionne comme une réverbération des autres figures féminines dont Breton évoque le passage : les anonymes, l'innommée de l'épilogue — « Toi » — ou Fanny Beznos, qui n'apparaît que de dos sur une photographie prise au marché aux puces de Saint-Ouen. Alimentant un certain flou fantasmatique autour des femmes, les jeux de regard concentrent alors toute leur force de séduction, aiguissent le désir au risque de le rendre tétanisant. Cette « stimulation » presque artificielle respecte la conception apologetique qui éclatera au grand jour dans *L'Amour fou* : « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule contrainte que l'homme ait à connaître [...] » (Breton, 1937, p. 129). Déjà évoquée dans le *Manifeste du surréalisme*⁶, cette idée créatrice s'impose comme un des fondements de l'écriture de *Nadja*. Les illustrations photographiques et la représentation de la femme participent à cette poétique que l'on peut donc qualifier *du désir*. L'errance de l'auteur, sa quête de l'amour et sa définition de la femme *in absentia* amènent le lecteur à établir des réseaux de correspondances qui, selon les souhaits de Breton, laissent le livre « ouvert comme un battant de porte ».

Un panorama de la création surréaliste

Nadja, à l'image des autres écrits de Breton, se veut une vitrine des pratiques et doctrines surréalistes. Tout d'abord, presque toutes les personnes impliquées ont un lien avec le mouvement. Ces personnes réelles s'aventurent dans un récit où leur identité acquiert une immatérialité textuelle : elles deviennent des actants au service de « l'effet surréel ». La première partie du récit fait participer le lecteur au quotidien de la Centrale Surréaliste à travers les entrées et sorties d'une galerie de personnages : Louis Aragon, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, le mécène Jacques Doucet, etc., qui côtoient Victor Hugo et Juliette

⁵ Nous parlerons plus loin de la culpabilité de Breton à l'égard de *Nadja* et de l'injonction de cette dernière à écrire un livre sur elle : « André? André?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... » (Breton, 1988, p. 707-708.)

⁶ « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. *La poésie le lui enseigne.* » (Breton, 1988, p. 322. C'est nous qui soulignons.)

Drouet, Arthur Rimbaud, Joris-Karl Huysmans ou encore Guillaume Apollinaire au détour d'une phrase ou d'une anecdote. Cette intertextualité dresse un tableau des références de l'auteur, mises sur le même plan que ses propres écrits, également évoqués à plusieurs reprises : il en résulte que l'arrière-plan littéraire est omniprésent. Les nombreuses figures qui traversent le récit en prélude à la rencontre avec Nadja laissent un nom au hasard d'une porte, d'une rue ou d'un souvenir, tissant un réseau *préambulaire et pré-ambulatoire* dans une ville qui apparaît peuplée d'ombres dont on ne trouve trace sur les photographies urbaines.

Ce sont en effet sur des portraits faits en studio que les visages vont apparaître. Les clichés, pour certains signés Man Ray, jouent un rôle important dans l'élaboration d'un réseau où chaque personnage augmente l'impression de mystère. La rencontre entre Paul Eluard et Breton, qui se base sur un malentendu, est relatée avec un effet de suspens : « Il m'avait pris pour un de ses amis, tenu mort à la guerre. Naturellement nous en restons là. » Plus tard, ils se retrouvent liés par une correspondance, prélude aux présentations officielles et à la véritable *reconnaissance*. À la question de l'incipit : « Qui je hante? », Eluard apporte une réponse indirecte à André Breton, qui supposait qu'il tenait en effet « le rôle d'un fantôme »... Le lien entre le jeune inconnu et le poète se crée subrepticement, par un lien temporel et par un effet de retardement : la personne de Paul Eluard surgit, trébuchante, détentrice d'une clef donnée dans le texte comme un présage ou une coïncidence significative. D'autres entrées en scène se font sur le même mode, comme celle de Benjamin Péret, dont le portrait contraste par sa bonhomie riante. Prétextant une recherche documentaire, une femme vient en fait « recommander » un jeune littéraire : « quelques jours plus tard, Benjamin Péret était là ». Cette figure féminine évanescence, vêtue de noir, a ici le rôle d'ange annonciateur dont « les traits échappent » (Breton, 1988, p. 658). Elle réapparaîtra souvent, présage ou duplicata de la future Nadja et, plus loin, de « Toi ».

Breton instaure ainsi une atmosphère qui a pour but de produire fascination et mystère autour de ses personnages. Robert Desnos, pris en photo pendant une séance de « l'époque des sommeils », montre une image redoublée du poète endormi, comme si elle était extraite d'une bande cinématographique. Le commentaire lapidaire — « Je revois maintenant Robert Desnos... » (Breton, 1988, p. 661) — semble l'écho d'un lointain passé qui maintient un flottement temporel entre l'apparition imaginaire et l'apparition photographique. On ne sait dans quelle réalité s'ancrent la narration et la valeur psychique de cette vision. La descrip-

tion de la scène bascule dans une emphase proche du délire apollinien. Les séances d'écriture et leur « valeur absolue d'oracle » donnent subitement au poète endormi les allures d'une Pythie moderne. Dans le même registre, Breton fait état avec Aragon d'anamorphoses inattendues, « Maison rouge » devenant « Police » (Breton, 1988, p. 679). Breton insiste à cet égard sur la nécessité de considérer les signes « sous une certaine obliquité » afin de révéler « l'évidence de leur collusion » (Breton, 1988, p. 681).

Parmi les personnages qui interviennent dans le récit, ceux qui dévoilent la part obscure du réel, qu'ils affleurent l'ésotérisme ou la folie, obtiennent une place de choix. Les femmes dament pourtant le pion aux hommes, auxquels est plus volontiers associée la fonction résolument masculine de « poète voyant ». Madame Sacco, médium de la rue des Usines, ou Blanche Derval, actrice des *Détraquées*, sont les pivots qui conduisent vers un monde parallèle habité de présences fantomatiques, imaginaires ou fictives : un monde clair-obscur, où Nadja s'impose comme chef de file. Elle supporte en effet à elle seule la somme de ces représentations occultes qui surgissent progressivement dans le prologue. Avant l'arrivée de Nadja, qui se prépare en filigrane, cette introduction propose une forme de photographie de la création surréaliste et de ses principaux enjeux : spiritisme, folie, hasard et « pétrifiantes coïncidences ».

On peut considérer la photographie, dans cet état des lieux, comme ayant une fonction documentaire : elle témoigne en effet visuellement des figures et objets qui ont occupé l'esprit de Breton pendant le récit qu'il fait. Cependant, elle maintient la frontière entre le réel et l'occulte, engageant même la déréalisation de la narration. L'organisation de l'illustration photographique se fait par échos, sauts et retours, et il appartient au lecteur de reconstituer les réseaux et les analogies.

Les fonctions indicielles de la photographie

Dans son *Avant-Dire* de 1962, et avec le recul, André Breton qualifie son entreprise « d'antillittéraire » et estime avoir confectionné, en incluant des illustrations, un « document pris sur le vif ». Le résultat final fait penser à un montage à deux entrées : montage à la fois cinématographique, avec sa trame narrative, et déconstruit, avec ses « saccades », comme le serait un collage de Max Ernst. Ces documents témoignent aussi directement de l'activité artistique propre aux surréalistes : on trouve les fétiches primitifs de Breton, les dessins de Nadja et l'affiche de *L'Étreinte de la pieuvre* placés sur le même plan que les tableaux de

Chirico. Mais si Breton illustre son récit de photographies, ce n'est pas dans le seul but d'éliminer les descriptions (argument presque séditieux et développé à l'occasion de la réédition), mais pour établir un réseau saturé de signes :

Je vais publier l'histoire que vous connaissez en l'accompagnant d'une cinquantaine de photographies relatives à tous les éléments qu'elle met en jeu : l'hôtel des Grands Hommes, la statue d'Étienne Dolet, et celle de Becque, une enseigne « Bois-Charbons », un portrait de Paul Eluard, de Desnos endormi, [...] la femme du musée Grévin. Il faut aussi que j'aie photographier l'enseigne « Maison Rouge » à Pourville, le Manoir d'Ango. Me permettez-vous, Lise, de faire photographier le gant de bronze et ne pouvez-vous, j'y tiendrais essentiellement, tâcher d'obtenir une reproduction du tableau de Mordal, vu de face et de profil. Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela. Voulez-vous me dire si c'est possible? Je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant. (Breton, lettre à Lise Meyer, 16 septembre 1927; cité par Marguerite Bonnet dans Breton, 1988, p. 1505)

La plupart des gloses concernant cette lettre ont eu pour effet de faire coïncider l'apport photographique avec une intention d'auteur fondamentale : « faire un livre beaucoup plus troublant ». Le pronom anaphorique « cela » le laisse supposer, avec toute l'ambiguïté référentielle qu'il soutient. On peut par conséquent se demander de façon légitime s'il n'est pas tout simplement et uniquement question du tableau de Mordal; c'est du moins ce que la progression logique du réseau anaphorique (« sans cela », puis « si c'est possible » et enfin « cela ferait ») nous porte à croire. Il faut peut-être chercher les intentions de l'auteur ailleurs que dans ce « trouble », qui ne dépendrait alors que d'un seul élément illustratif, dont on ne trouve trace nulle part. Il est tout aussi intéressant de constater à quel point Breton, dans le but de convaincre sa destinataire d'exécuter sa requête, insiste — « J'y tiens essentiellement » —, sur la perte de sens qu'induirait l'absence de ce tableau : « Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela. » André Breton a donc une vision claire des ajouts qu'il veut effectuer, de la puissance signifiante de chacune des illustrations et du lien organique qui les unit les unes aux autres, en osmose avec le texte.

Pour ce qui est du choix des photographes, il suit la logique participative et composite du récit, puisque Breton fait appel à deux types d'illustrateurs : d'une part, les surréalistes « officiels », comme Jacques-André Boiffard et Man Ray; d'autre part, les « occasionnels », comme Pablo Volta (1959), André Bouin (1962), Henri Manuel ou encore Valentine Hugó, dont les techniques respectives ne laissent en rien pré-

sumer de leur appartenance au mouvement. De fait, la photographie telle qu'elle apparaît dans *Nadja* n'est pas particulièrement représentative de la création surréaliste. La première édition ne mentionnait même pas la participation de Jacques-André Boiffard⁷, et seuls les clichés de Man Ray et d'Henri Manuel étaient signés. À la banalité des photographies s'ajoutait leur origine anonyme, contribuant à les dépouiller encore plus d'une quelconque touche personnelle. Le style des clichés trompe l'attente d'un lecteur avide de curiosités surréalistes. De plus, les épreuves sont des pièces rapportées que l'auteur n'a pas créées, mais commandées, sélectionnées et ensuite assemblées. Dans son article « La photographie dans *Nadja* », Jean Arrouye établit quatre catégories : les « lieux », les « portraits », les « documents » et les « objets pervers, objets d'art ». Les « lieux » représentent presque tous des vues de Paris; quant aux « documents », ils reproduisent les dessins de Nadja⁸. « Les objets pervers et d'art » regroupent par exemple le demi-cylindre du marché aux puces, le gant de bronze ou les fétiches de Breton. Dans ce cas, le geste de création fait la part belle au regard en tant qu'électeur de l'objet d'art, dans la lignée de Marcel Duchamp et de ses *ready-made*. Le groupement pictural est hétéroclite, tout comme le texte cousu d'étoffes différentes : journal, récit autobiographique, revue théâtrale, etc. Les photographies, certes soumises à l'écrit dans leur prise de fonction, ajoutent au texte une part non négligeable d'indices personnels à valeur autobiographique. Elles contribuent à l'édification d'un *musée personnel*, traces mémorielles associées à des événements métonymiquement matérialisés dans des lieux ou des objets. Chaque cliché agit en effet comme une projection parcellaire de l'identité de Breton, vision de ses propres visions :

J'ai commencé par revoir plusieurs lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire; je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés. (Breton, 1988, p. 747)

Cette investigation visuelle renvoie directement à la question inaugurale « Qui suis-je? », qui pousse l'auteur à accumuler des éléments de réponse au fil du texte. La quête prend fin logiquement avec son propre portrait, réplique immatérielle de soi, encore fantomatique, comme s'il abandonnait à la froide mécanique une part de sa vérité. Cependant, aux yeux de Breton, le cliché photographique entretient un lien de parenté fondamental avec l'« écriture automatique » : la machine produirait un équiva-

⁷ Daniel Grojnowski lui confère une fonction de « transcripteur », réduit par ailleurs au rang de simple « exécutant » (Grojnowski, 2002, p. 165-170).

⁸ Par ailleurs, on pourrait aussi distinguer les reproductions d'œuvres des photographies elles-mêmes.

lent visuel de la parole magique surgie des « sommeils » de Desnos. Poésie, révélation et exploration du moi transitent aussi par une avancée dans les tréfonds du subconscient, où il est nécessaire de s'aveugler pour mieux *percevoir*. Rosalind Krauss explique ce lien étroit entre photographie et pensée. Elle prend pour exemple un photomontage⁹ réalisé par André Breton en 1938, autoportrait qu'il a intitulé « L'écriture automatique » :

Et s'[il] fait cela, c'est pour établir la corrélation intellectuelle entre l'automatisme psychique en tant que procédé d'enregistrement mécanique, et l'automatisme associé à l'appareil photographique — « cet instrument aveugle », comme il l'appelle. Lui-même associait ces deux moyens mécaniques d'enregistrement, lorsqu'il déclarait que « l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée¹⁰ ». (Krauss, 1990, p. 112)

Moyen d'enregistrement certes, mais aussi moyen de restitution : ces formes d'écriture automatique fournissent une matière première pour une nouvelle exploration du réel et du moi fondée sur un saisissement. Dans le contexte de *Nadja* et en gardant à l'esprit son vif intérêt pour la jeune femme, Breton, ancien interne au centre neurologique du P^r Babinski¹¹, n'est pas sans estimer la part de révélation brute qu'offre le langage du fou. Ces paroles, qu'il saisit dans une visée poétique, toujours ancrée dans l'idéologie surréaliste, sont intimement liées aux mécanismes qui régissent sa propre identité.

L'illustration photographique et ce qui l'entoure offrent par ailleurs une multitude de strates signifiantes. Ces pistes soulèvent des questions que l'on peut englober dans une problématique fondamentale pour l'appréhension de *Nadja*, en tant qu'ensemble à la fois cohérent et disparate; problématique qui nous fait entrer dans le corps du récit et suivre son fil conducteur, l'errance hagarde de Breton. Poussé par un désir d'inconnu, de dévoration du quotidien, l'écrivain trouve une relative satisfaction dans les images et les aléas de la vie. Il reste à relier les préoccupations d'un Breton à la fois poète et individu à la figure mystérieuse de *Nadja*, véritable vecteur des pulsions désirantes de l'auteur.

Le réseau désirant du récit, entre images et poésie

Pour que le désir émerge et qu'il acquière une force esthétique, il est nécessaire de lui préparer un terrain fécond. Le 4 octobre 1927,

⁹ On l'y voit affairé avec un microscope. À l'arrière-plan, une croisée le sépare d'une jeune femme qui semble se cacher.

¹⁰ La citation de Breton est tirée des *Pas perdus* (Breton, 1988, p. 245).

¹¹ Qui participa à l'écriture des *Détraqués* (Breton, 1988, p. 673).

première entrée de son journal de bord, Breton décrit « un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme [il a] le secret d'en passer » (Breton, 1988, p. 683). Après un passage à la Librairie de l'Humanité, nouveau point de départ du récit, il décide de poursuivre son chemin « sans but », vers l'Opéra. Le motif poétique de l'errance dans son schéma le plus traditionnel et romanesque suggère invariablement une rencontre, ici une femme, qui va bouleverser le destin du promeneur.

Cette *disponibilité* s'entend pour Breton comme une « soif d'errer à la rencontre de tout ». Elle témoigne d'une autre exigence pour laquelle la rue est le « seul champ d'expérience valable » (Breton, 1937, p. 39). Errer rue Lafayette est donc une activité poétique *dans l'absolu* mais aussi spécifiquement surréaliste. Cependant, ce que l'on dit moins dans le cas de Breton, c'est que ce dernier s'ennuie, d'un ennui profond et mortifiant. Maurice Blanchot suggère toute l'instabilité qui ébranle alors l'individu :

Ainsi le hasard : l'indéterminant qui détermine.

Dans ce manque, l'obscur désir, celui qui ne peut se réaliser comme désir, cherche et trouve son lieu. [...] Le hasard est le désir : ce qui signifie que le désir ou désire le hasard en ce qu'il a d'aléatoire, ou le séduit pour le rendre inconsciemment semblable à ce qui est désiré. (Blanchot, 1967, p. 299)

La recherche du merveilleux dans le quotidien s'entend aussi comme une échappée de la mélancolie, état dans lequel toute forme de désir est éteinte. Si Breton va « sans but », « morne et désœuvré » comme son après-midi, c'est aussi pour laisser au hasard l'occasion de redonner un sens à ses « pas perdus » : l'apparition de Nadja, passante idéale, lui offre cet expédient. Cette disposition préalable intensifie son attrait pour elle, puisqu'au moment de l'aborder il admet « s'attendre au pire ». Une fois sa crainte passée, il procède à l'examen de la jeune femme, « la regarde mieux » et s'attache immédiatement à ses yeux : « Je n'avais jamais vu de tels yeux. » (Breton, 1988, p. 685.) Le prologue multiplie les apparitions féminines, et pour chacune André Breton se concentre sur un détail qui éveille sa curiosité et le mène parfois sur le chemin du désir, sans pour autant aller jusqu'à son terme. Nadja, quant à elle, autorise la progression : *disponible* elle aussi, elle va devenir l'objet des obsessions de Breton, avec un soupçon de complaisance. Le caractère subit de cet engouement se traduit également par la forme de rapport choisie : le journal de bord consigne une trace immédiate, comme si Breton savait que les impressions ressenties pendant ces journées avec Nadja pouvaient disparaître à tout moment, au même titre que la jeune femme¹².

¹² Notons que le journal, par son immédiateté et sa brièveté, se rapproche du procédé photographique.

Cette éventuelle absence est d'ailleurs bel et bien évoquée, avec une angoisse teintée de résignation. Lorsque la jeune femme lui explique qu'elle avait failli ne plus réapparaître, Breton s'abandonne : « Je pleurais à l'idée que je ne *devais* plus revoir Nadja, non je ne le *pourrais* plus » (c'est nous qui soulignons). Étrange déclaration puisque le paragraphe suivant annule cette hypothèse : « J'ai revu Nadja bien des fois [...] » (Breton, 1988, p. 718), et que Breton délaissera la jeune femme progressivement, de son propre chef. Quelle modalité attribuer alors à ces verbes ? Interdiction ou impossibilité ? L'angoisse de l'absence et le désir de faire disparaître l'autre interfèrent au point qu'il devient difficile de saisir la véritable disposition de Breton. « Absente, elle continue de hanter Breton. » (Mourier-Casile, 1994, p. 53.) Cependant les rendez-vous se passent de plus en plus mal — « J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja » (Breton, 1988, p. 735) —, jusqu'à la rupture, qui est passée sous silence. Nadja ne réapparaît dans le texte que lorsque l'auteur apprend qu'elle a été internée. Il anticipe alors les accusations dont il présume pouvoir être la cible :

Les plus avertis s'empresseront de rechercher la part qu'il convient de faire, dans ce que j'ai rapporté de Nadja, aux idées déjà délirantes et peut-être attribueront-ils à mon intervention dans sa vie, intervention pratiquement favorable au développement de ces idées, une valeur terriblement déterminante. (Breton, 1988, p. 736)

Jérôme Thélot, dans son article « Violence et morale » (Thélot, 1998, p. 283), considère explicitement la jeune femme comme une victime sacrificielle, postulat posé également par Vincent Debaene, pour qui « *Nadja* est une écriture du deuil : il s'agit de garder une trace et d'honorer une disparue » (Debaene, 2002, p. 42). Il rapporte son entrée en scène, augure d'un désastre : « Enfin voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang ! » (Breton, 1988, p. 682). Présage évoqué par Nadja dans une lettre datée du 30 janvier 1927 : « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle » (Nadja, 1927, inédit). La culpabilité de Breton¹³ point timidement, mais se retranche aussitôt derrière la critique acerbe de l'institution psychiatrique.

Dans la chronologie de la rencontre, l'abandon de Nadja survient assez vite : le journal s'arrête au bout de quelques jours, et les dernières entrevues ne sont pas rapportées avec grand enthousiasme, bien au

¹³ La scène du « vieux quémandeur » à la Nouvelle-France (p. 703-705) n'est pas sans rappeler celle du pauvre dans le *Dom Juan* de Molière : point de rédemption pour le prédateur Breton, qui au Manoir d'Ango déclarait se préparer à « la chasse au grand duc ».

contraire. Le discours amoureux initial s'appropriait l'inclination que Breton éprouvait pour celle qui était plus une égérie qu'une véritable amante. Au fil du temps, l'attirance faiblit, la mésentente s'installe, et l'aventure se solde par un fiasco sentimental. L'engouement de l'auteur pour la jeune femme résulte, d'une part, du vide « affectif » que sa présence comble. D'autre part, le comportement de Nadja a tout pour alimenter ses obsessions d'écrivain. Ce n'est donc pas dans l'espoir d'une relation amoureuse que naissent les impulsions successives de son désir.

En effet, ce désir s'oriente de préférence vers des objets inaccessibles ou cachés. On peut prendre pour exemple la jarretièrerie du musée Grévin, qui renvoie à celle apparue dans *Les Détraquées*, objet voilé dont la force suggestive alimente un fantasme perpétuel répercuté sur les photographies. Les clichés proposent leur part d'énigmes, en réponse au texte : le Sphinx Hôtel, la Place Dauphine qui abriterait des souterrains, ou Madame Sacco, l'infaillible médium. Ils suscitent une fascination mêlée de désir pour ces portes (ou encore pour les fenêtres, qui apparaissent fréquemment) qui ouvrent sur des univers dérobés, en quelque sorte *absents* du réel. Aussi, comme nous le mentionnions plus haut, « l'énigme Nadja » réside pour beaucoup dans le « génie libre » que Breton tente de percer. Et c'est par le renouvellement permanent de ce mystère que la jeune femme parvient à entretenir le désir : phrases à décrypter, comportement étrange qui peut être expliqué par sa consommation d'héroïne — « les bonbons hollandais » (Breton, 1988, p. 691) —, absences pendant les conversations, hallucinations, etc.

En outre, les rencontres ont cette qualité majeure d'attiser l'appétence du poète pour le réel, et plus précisément pour les femmes. Lorsqu'on recense les rencontres relatées, on constate l'omniprésence des figures féminines¹⁴. Leurs apparitions se font systématiquement sur le mode d'une rencontre fortuite et éphémère. Nadja passe maître dans l'art de la surprise : Breton la retrouve à deux reprises dans la rue, tout d'abord passante qui émerge de la foule, puis « tache » fugace qui s'avère être la jeune femme. Un chassé-croisé prend place dans Paris, à la manière d'une enquête policière où filatures et révélations seraient soumises au jeu du hasard : les clichés et le texte tissent dans chaque recoin leur réseau interprétatif.

Les lieux fournissent pour cela des éléments d'analyse précieux, car Breton leur accorde une attention particulière. À chaque rencontre correspond un toponyme plus ou moins précis : la première femme men-

¹⁴ La place des hommes n'en est que plus significative et symbolique, leurs présences encadrant les autres.

tionnée se trouve à Nantes, toutes les autres seront vues à Paris. Le récit apparaît ancré dans une zone identifiable. Cependant, l'épilogue rompt ce cercle parisien : l'avant-dernière rencontre se situe à Marseille, loin de Paris et en hors-texte, puisqu'il s'agit d'une note de bas de page. L'autre, la dernière, est indéterminée, hors de l'espace, anonyme, elle concerne « Toi ». Le nouvel amour de Breton efface et remplace les figures féminines précédentes : « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée » (Breton, 1988, p. 752). Il est important de distinguer dans le récit de Breton l'amour — immatériel, irréprésentable, mais aussi massif — du désir — protéiforme, enfant de l'image et de l'imaginaire. Les lieux photographiés sont généralement vides, comme en attente, eux-mêmes soumis au désir de combler une absence.

Cette absence, elle s'insinue dans le livre sous ses formes les plus diverses et les plus discrètes. Génératrice même du récit, elle perdure dans le processus d'écriture : « Il est vrai que l'absent est toujours le destinataire de l'écrit. *Sa cause*. Efficace est cette cause [...] L'écrit — écrire — entretient un rapport interne avec l'absence : sans doute par l'effet d'un miroir imaginaire propre aux tentations de reconstituer l'identité perdue » (Fédida, 1978, p. 7-8). André Breton s'engage sur des chemins multiples qui finalement renvoient encore et toujours à sa propre quête d'identité : « La rencontre nous rencontre » (Blanchot, 1967, p. 297). Aussi, au « Qui suis-je ? » d'origine succède un « Qui vive ? » qui se prolonge dans cette interrogation : « Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? » (Breton, 1988, p. 743).

Dans *Nadja*, André Breton relate une rencontre qui surpasse toutes les autres : celle de son fantôme, de ses projections poétiques qui prennent la figure de Nadja comme support vivant. Désirs multiples, qui s'évasent en étoile autour de lui mais qui toujours reviennent à la figure la plus absente et la plus désirée : la sienne propre, dont le portrait dénonce la criante impénétrabilité. L'au-delà ne représente-t-il pas aussi l'occulte que Breton tente de dévoiler continuellement, en pénétrant les mystères de l'esprit, en interprétant les « pétrifiantes coïncidences », comme si le réel et ses représentations n'étaient qu'un écran où apparaissent occasionnellement des failles dans lesquelles il faut s'engouffrer ? Faits-glissades ou faits-précipices, ces accidents emmènent plus ou moins brutalement leurs témoins dans une autre dimension, ouverte comme l'image poétique, dans ses brisures et « saccades ».

Une politique de rupture

Communément appelée « poétique de la discontinuité », l'esthétique de *Nadja* fait alterner vides et pleins, à l'image de l'assemblage textuel et des illustrations photographiques. C'est au milieu de ces béances que se crée un espace poétique de flottement, où l'imprécision gagne du terrain : quels signes sont à décrypter ? Quels documents viennent simplement *témoigner* ? L'expression du désir prend alors une forme intermédiaire où images poétiques et images photographiques se superposent, s'entrecroisent, comme dans le cas de la jarrettière, du sphinx ou des « yeux de fougère ».

La représentation du désir s'ancre dans la figure de la femme mais se diffuse sur ses contours : l'objet fétiche, par exemple, en est une variante. Il en résulte une mosaïque désirante qui donne un rythme *saccadé* au récit : des rencontres se succèdent, puis des énigmes, et une mécanique du dévoilement s'instaure, systématisée devant l'opacité du réel. Les photographies, dans leur extrême indigence, permettent de leur côté une projection fantasmatique maximale, qu'aucune interférence de signifiés ne vient perturber. Le livre se trouve de tous côtés « battant comme une porte » laissant passer dans ses embrasures les « éclairs » qui, selon le vœu de Breton, « feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres » (Breton, 1988, p. 651). Éclairs trop rapides qui révèlent et masquent à la fois, comme l'obturateur d'un appareil photo doit s'ouvrir et se fermer afin de garder trace d'une ombre fugace qui à peine entrevue a déjà disparu. Le récit tout entier se trouve hanté, à l'instar de l'auteur, par l'évocation de la passante : « Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté » qui promet d'être « convulsive », oscillation entre exaltation et prostration du désir face à l'angoisse de l'absence, à la lisière de l'indicible et de la folie.

Bibliographie sélective

Éditions successives de *Nadja* et autres œuvres d'André Breton :

Breton, André. 1927. « *Nadja*/Première partie ». *Commerce*, cahier XIII (automne). 193 p.

_____. 1928. « *Nadja* (fragment) ». *La révolution surréaliste*, n° 11 (mars), réédition complète. Paris : Jean-Michel Place. Pagination multiple.

_____. 1928. *Nadja*. Coll. « Blanche ». Paris : Gallimard, 219 p.

_____. 1937. *L'Amour fou*. Coll. « Folio » Paris : Gallimard, 176 p.

_____. 1963. *Nadja*. Édition entièrement revue par l'auteur. Coll. « Blanche ». Paris : Gallimard, 160 p.

_____. 1972. *Nadja*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 190 p.

_____. 1988. *Œuvres complètes*. Édition présentée par Marguerite Bonnet. Coll. « La Pléiade ». Tome I. Paris : Gallimard, 1798 p.

Autres ouvrages et articles :

Albouy, Pierre. 1969. « Signe et signal dans *Nadja* ». *Europe*, n° 483-484 (juillet-août), p. 234-239.

Arrouye, Jean. 1982. « La photographie dans *Nadja* ». *Mélysine IV, le livre surréaliste*, p. 123-150. Lausanne : L'Âge d'homme, 381 p.

Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire*. Coll. « Les Cahiers du cinéma ». Paris : Gallimard/Seuil, 192 p.

Blanchot, Maurice. 1967. « Le demain joueur ». *André Breton et le Mouvement surréaliste*, Nouvelle Revue Française, n° 172, p. 283-308.

Bourneville D. M. et Régnard. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Progrès Médical, p. 1875-1879.

Collectif. 1988. *Magazine Littéraire*, n° 254 (mai). Dossier présenté par Jean Jacques Brochier, p. 16-56.

Crastre, Victor. 1971. *André Breton, Trilogie surréaliste*. Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou. Paris : Société d'Édition de l'Enseignement Supérieur, 110 p.

Debaene, Vincent. 2002. *Nadja d'André Breton*. Coll. « Profil Bac ». Paris : Hatier, 127 p.

Grojnowski, Daniel. 2002. *Photographie et langage*. Paris : Corti, 394 p.

Krauss, Rosalind. 1990. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 222 p.

Mourier-Casile, Pascaline. 1994. *Nadja d'André Breton*. Coll. « Foliothèque ». Paris : Gallimard, 254 p.

Spies, Werner. 2002. *La Révolution surréaliste*. Catalogue d'exposition (6 mars-24 juin). Paris : Centre Pompidou, 59 p.

Thélot, Jérôme. 1998. « *Nadja*, violence et morale ». *Cahiers de L'Herne : André Breton*, dirigé par Michel Murat, p. 283-298.

COLLABORATRICES ET COLLABORATEURS

Gabrielle Demers

Gabrielle Demers est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle travaille sur le poète québécois Paul-Marie Lapointe, notamment sur la question de la relation *texte-image*. Elle se destine à l'enseignement au collégial, dans le but de transmettre la littérature, ses enjeux et ses questionnements. Elle souhaite aussi, éventuellement, pousser son enseignement au niveau universitaire.

Angelune Drouin

Angelune Drouin est titulaire d'un baccalauréat en études littéraires de l'UQAM. Elle s'intéresse à la représentation de l'altérité dans les récits littéraire et filmique, notamment dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini et de Witold Gombrowicz. Elle travaille présentement dans le domaine de l'enseignement du français langue seconde.

Sophie Dumoulin

Passionnée par la littérature depuis son adolescence, Sophie Dumoulin a complété des études collégiales en lettres et a obtenu un baccalauréat à l'UQAM en études littéraires. Elle a ensuite œuvré pendant quelques années en rédaction et en traduction avant d'entreprendre sa maîtrise, pendant laquelle elle s'est familiarisée avec l'ethnocritique. Elle concentre actuellement ses recherches sur la question du carnaval comme principe de cohérence dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

Myriam Dussault

Myriam Dussault termine un mémoire de maîtrise en études littéraires à l'UQAM. À partir de *Silverlake Life*, récit audiovisuel sur le sida, elle se propose d'étudier les liens qui unissent l'image cinématographique, la contagion et la mort. Elle s'intéresse tout particulièrement aux problématiques touchant l'autobiographie et le témoignage audiovisuels. Elle a coorganisé, en février 2004, le colloque international *Image : espace relationnel* duquel sera issu, sous sa supervision, un ouvrage collectif à paraître en 2005. Elle a par ailleurs livré quelques communications, dont « La chambre et le sarcophage. Image et mourance dans *Silverlake Life* » à l'Université du Western Ontario en avril 2004.

Ariane Fontaine

Ariane Fontaine poursuit actuellement une maîtrise en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse à la question du mouvement, du déséquilibre et de la présence signifiante du corps dans l'écriture poétique. Elle se passionne en outre pour la danse et tente, à travers ces deux formes artistiques, de déterminer comment élargir une réflexion déjà entamée sur l'énonciation, le gestuel, ainsi que sur la construction subjective à l'œuvre dans un texte, quel qu'il soit.

Marie Fournou

Marie Fournou est doctorante en 3^e année à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Travaillant auprès du Centre de recherches en poétique et histoire littéraire, sous la direction de Madame Mura-Brunel, elle s'intéresse notamment à la poétique de la création dans l'œuvre fantastique de Théophile Gautier. Elle a d'ailleurs rédigé un article sur « *Onuphrius*, entre autoréférentialité et théorisation de la création fantastique » pour la Société Littéraire (Paris), ainsi qu'une étude sur la chronotopie chez Jean Echenoz pour le collectif *Fiction, romanesque : le retour?*, à paraître aux éditions Rodopi.

Julie Lachapelle

Julie Lachapelle complète présentement une maîtrise en études littéraires à l'UQAM sous la direction de Jean-François Chassay. Dans son mémoire, intitulé *Le réalisme travesti ou l'illusion de la réalité dans le roman Sphinx d'Anne Garreta*, elle étudie principalement l'effet de réel inhérent au roman, mais que celui-ci déconstruit par l'application d'une contrainte éliminant toute trace de genre sexuel chez les protagonistes principaux. À cet effet, elle a publié un texte dans le numéro 5 de la revue *Postures*. Elle travaille également à titre de chercheure pour les groupes « Sélectif », dirigé par Jean-François Chassay, et « La question du père dans la fiction québécoise contemporaine », dirigé par Lori Saint-Martin. En automne 2004, elle a obtenu la bourse de l'UQAM (PAFARC) pour ses études en cours.

Martin Legault

Martin Legault termine un mémoire de maîtrise en études littéraires à l'UQAM sur l'œuvre filmique de Mary Harron *American Psycho*. Ses recherches portent principalement sur l'adaptation cinématographique et l'intertextualité, le cinéma américain indépendant et la problématique de l'identification au cinéma. Il a participé à plusieurs colloques

et enseigne présentement comme chargé de cours à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.

Geneviève Lemoine

Geneviève Lemoine termine une maîtrise à l'UQAM sous la direction d'Isaac Bazié. Son mémoire porte sur l'écriture polyphonique des romans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma et *Texaco* de Patrick Chamoiseau, projet pour lequel elle bénéficie d'une bourse du FQRSC. Rédactrice en chef de la revue *Main Blanche* en 2002-2003, elle dirige actuellement la revue *Postures* et occupe un poste d'assistante de recherche dans le groupe d'études « Rhétoriques de la réception des littératures francophones dans la presse québécoise ». Elle est en outre l'auteure d'un article sur la polyphonie, paru dans *Postures* n° 6, ainsi que de deux articles portant sur le corps et la mémoire dans les romans francophones, à paraître dans les cahiers *Figura* et le collectif *Mémoire et identité dans les littératures francophones* (Paris, L'Harmattan).

Marie-Hélène Mello

Membre étudiant du Centre de recherches sur l'intermédialité, Marie-Hélène Mello réalise actuellement une maîtrise au département d'études littéraires de l'UQAM. Son mémoire porte sur les relations entre la mnémotechnique et le cinéma. Elle s'intéresse particulièrement au rôle de l'image cinématographique et au statut du langage dans l'œuvre du cinéaste Raoul Ruiz. En février 2004, elle a participé au colloque international *Image : espace relationnel* et prépare actuellement deux publications portant sur le cinéma de Raoul Ruiz. En plus de collaborer au comité de rédaction de *Postures*, elle a également publié plusieurs poèmes et photographies dans les revues *Main Blanche* et *Lapsus*.

Magali Nachtergael

Agrégée de Lettres Modernes, Magali Nachtergael prépare actuellement une thèse de doctorat sur le récit-photo à l'Université Paris VII – Denis Diderot. Elle s'est intéressée aux œuvres de Sophie Calle et poursuit ses recherches sur l'utilisation de la photographie en littérature à travers les œuvres d'André Breton, de Roland Barthes ou de Hervé Guibert. Intéressée par le monde de l'art contemporain, elle a également publié des critiques dans *Art Press* et *Parachute*.

Amélie Paquet

Après s'être intéressée aux « livres noyés » de *Prospero's Books*, Amélie Paquet entame une maîtrise en études littéraires sur les livres brûlés. En 2000, elle a été membre du jury du Goncourt des Lycéens à Rennes. Elle dirige depuis deux ans la section « Essais » de la revue *Main Blanche* et a mis sur pied, en étroite collaboration avec une de ses collègues, un site Internet qui vise à explorer les problématiques autour du texte littéraire informatisé.

Simon St-Onge

Après l'obtention d'un certificat en scénarisation à l'UQAM, Simon St-Onge a étudié pendant près de deux ans en psychologie pour finalement entamer un baccalauréat en études littéraires. Outre la publication d'un roman et d'une nouvelle, il a participé à la revue *Fabula* par la rédaction de deux comptes rendus.

Johanne Villeneuve

Johanne Villeneuve est professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est membre du Centre de recherche sur l'intermédialité et de l'équipe « L'intermédialité de l'expérience ». Elle a publié récemment aux Presses de l'Université Laval un essai intitulé *Le sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 2004; avec Brian Neville chez State University of New York Press, *Waste Site Stories : the Recycling of Memory*, 2002. Elle est membre du comité de rédaction des revues *Protée* et *Intermédialités*. Elle prépare actuellement un essai sur le cinéma de Chris Marker.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- NUMÉRO 1 (printemps 1997) : KAFKA
- NUMÉRO 2 (printemps 1998) : ÉCRITURE ET SIDA
- NUMÉRO 3 (printemps 2000) : LITTÉRATURE ET MUSIQUE
- NUMÉRO 4 (printemps 2001) : LITTÉRATURE AMÉRICAINE /
IMAGINAIRE DE LA FIN
- NUMÉRO 5 (printemps 2003) : VOIX DE FEMMES DE LA
FRANCOPHONIE
- NUMÉRO 6 (printemps 2004) : LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
- NUMÉRO 7 (printemps 2005) : ARTS ET LITTÉRATURE : DIALOGUES,
CROISEMENTS, INTERFÉRENCES
- NUMÉRO 8 (à paraître) : ESPACES INÉDITS : NOUVEAUX
AVATARS DU TEXTE ET DU LIVRE

Postures est la revue des étudiants et étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants du baccalauréat et de la maîtrise, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion.

Postures paraît une fois par année, en avril.

BON DE COMMANDE

Veillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- | | |
|---|------|
| <input type="checkbox"/> Kafka, no 1, 1997 | 5 \$ |
| <input type="checkbox"/> Écriture et sida, no 2, 1998 | 5 \$ |
| <input type="checkbox"/> Littérature et musique, no 3, 2000 | 5 \$ |
| <input type="checkbox"/> Littérature américaine / Imaginaire de la fin, no 4, 2001 | 8 \$ |
| <input type="checkbox"/> Voix de femmes de la francophonie, no 5, 2003 | 8 \$ |
| <input type="checkbox"/> Littérature québécoise, no 6, 2004 | 8 \$ |
| <input type="checkbox"/> Arts et littérature : dialogues,
croisements, interférences, no 7, 2005 | 8 \$ |

Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens.

N.B. Pour la livraison à l'extérieur du Canada, veuillez ajouter 4 \$ pour les frais de port et de manutention.

Nom _____ Adresse courriel _____

Adresse _____

Ville _____ Province / Pays _____ Code postal _____

Paiement ci-joint _____ \$ Chèque Mandat postal

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire
Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

Courriel : information@revuepostures.com
Site Internet : www.revuepostures.com