

NATHALIE KREMER

Tableaux fantômes

Quand la fiction montre les œuvres disparues



Hermann copyright NS 482 - juin 2023
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation



Hermann copyright NS 482 - juin 2023
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation



Introduction

Une interrogation à la fois ancienne et actuelle sous-tend le propos de ce livre, qui concerne le rapport entre le visible et le lisible. Ce problème n'est certes pas l'apanage des spécialistes de la littérature, il préoccupe aussi bien les philosophes, les psychologues, les sémioticiens, les linguistes¹. C'est pourtant cet effet mystérieux du langage, central dans le fonctionnement de la lecture, qu'on appelle l'image verbale², qui nous occupera ici. La formule est paradoxale, car le mot s'oppose à l'image comme le dire au montrer. Comment la littérature, qui est faite de mots, peut-elle nous faire voir quelque chose qui reste par essence invisible, puisque le langage ne s'adresse pas à la vue mais à l'ouïe ? « Entre la vue et l'ouïe il n'y a pas de réciprocité », pose l'écrivaine Michelle Grangaud : « Je peux entendre ce que je vois : un piano, ou des feuillages agités par le vent. Mais je ne peux jamais voir ce que j'entends³. » Au contraire des images de la peinture, de la photographie, du cinéma, qui s'offrent à voir de façon identique

1. Mentionnons e. a. les études suivantes : Rudolf Arnheim, *Visual thinking*, UP California, 1969 ; John P. Frisby, *Seeing, Illusion, Brain and Mind*, Oxford UP, 1979 ; Meyer Schapiro, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000 ; Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, PU Rennes, 2002 ; Ari Blatt, *Pictures into words*, Lincoln, UP Nebraska, 2012 ; Luca Nobile (dir.), *Formes de l'iconicité en langue française*, *Le Français moderne* 82/1, 2014 ; Agnès Guiderdoni et Ralph Dekoninck (dir.), *Force de figures : le travail de la figurabilité entre texte et image*, *La Part de l'œil*, n° 31, 2017/2018 ; Maria Giulia Dondero, *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann, 2020.

2. Selon la définition de l'*iconicité* donnée par Dominique Combe (« Poésie, fiction, iconicité », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 38). Comme l'argumente Combe, l'*iconicité* ne tient pas tant aux figures de style, dont la figure de proue est la métaphore, qu'au travail du langage en général : « L'*iconicité* d'un discours n'est pas fondamentalement liée à sa rhétorique figurale, et le pouvoir évocateur de l'imaginaire peut s'accommoder d'une grande pauvreté rhétorique. » (*ibid.*, p. 41).

3. Michelle Grangaud, *État civil*, Paris, P.O.L., 1999, cité par Jean-Luc Nancy dans *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 26-27.

à tous leurs spectateurs (ce qui ne préjuge en rien des réactions et des usages très différents que ceux-ci peuvent en faire, ni des conditions d'apparition de ces images), celles générées par le langage n'ont pas d'origine perceptible unique, et il incombe aux lecteurs de les construire eux-mêmes en imagination.

Ces images mentales, appelées *tableaux* dans la tradition rhétorique qui les situe au cœur de l'hypotypose, sont le fruit de procédés d'écriture particuliers qu'on associe au pouvoir d'illusion du récit. Pourtant un récit fonctionne même lorsqu'il ne produit pas d'effet immersif sur le lecteur, dans la mesure où il repose sur des procédés plus généraux d'identification des signes et de transposition du lisible vers l'intelligible. Dans *Les Neurones de la lecture*, le neurologue Stanislas Dehaene a montré que l'accès au sens des mots passe par une phase de subvocalisation, c'est-à-dire de décodage des signes graphiques en phonèmes ou unités de son. Mais le passage du son intérieur ou subvocalisation en « mots intelligibles » reste difficile à expliquer⁴. Il est généralement associé à l'illusion comme condition d'intelligibilité du texte. Ainsi, les théoriciennes de la littérature Marie Laure Ryan et Katherine Hayles supposent chacune à leur façon que l'expérience de la fiction repose sur une forme de visualité intérieure en appelant à « l'œil mental » du lecteur, mais qui nécessite une immersion pour être sollicité⁵. Dans cet essai, nous laisserons toutefois la question de l'illusion et de l'immersion de côté pour étudier le pouvoir iconique du langage comme effet de représentation général du

4. Stanislas Dehaene, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007, étude présentée et discutée par Pierre-Louis Patoine dans *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS Éditions, 2015. Patoine cite un passage clé de l'étude de Dehaene dans lequel le neurologue écrit que les sons intérieurs « soudain, comme par miracle, deviennent des mots intelligibles, comme si le texte nous parlait au creux de l'oreille » (Dehaene, *op. cit.*, p. 54, cité par Patoine, *ibid.*, p. 95).

5. Marie-Laure Ryan, « Immersion vs. interactivity : virtual reality and literary theory », *SubStance*, vol. 28, n° 2, 1999, p. 110-137 ; Katherine N. Hayles, *Electronic Literature : New Horizons for the Literary*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 2008 ; études citées par Patoine, *op. cit.*, resp. p. 204 et 96.

texte, en nous interrogeant sur les procédés d'écriture des images mentales, ces tableaux invisibles dans les textes. Le titre de cet essai est à cet égard un pléonasmе volontaire, si on recourt au sens étymologique du mot « fantôme » comme une image qui n'existe que dans l'imagination⁶, et qu'on entend le « tableau » comme une figure de pensée. Le tableau est plus exactement pour Fontanier une figure de pensée *par développement*, qui se constitue par « certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux⁷ » – soit, comme le résume Genette, « (si les mots ont un sens) tout ce que nous appelons aujourd'hui récit ».

Le récit comme résultat de l'écriture d'un visible intérieur : nous étudierons cette question dans un corpus de textes de fiction uniquement. Elle y reçoit un infléchissement particulier, qui ne laisse pas d'intriguer. On constate en effet que la littérature fictionnelle, telle qu'elle se développe après 1800, prend régulièrement pour objet la destruction d'une œuvre d'art, que ce soit une peinture (le plus souvent) ou une statue, voire une poupée, une photographie. Depuis l'Antiquité, la tradition littéraire s'est pourtant toujours nourrie des autres arts pour forger ses histoires, mais il n'a, semble-t-il, jamais été question avant le XIX^e siècle de faire de la disparition d'une œuvre d'art peinte ou modelée le point culminant de l'intrigue de la fiction. Ce n'est en effet qu'à partir de Balzac et de Gogol que la fiction littéraire s'empare d'histoires de destruction de tableaux en tant que ressorts mêmes des récits. Ces œuvres devenues invisibles survivent dans la littérature comme des tableaux fantômes hantant l'imaginaire textuel et culturel,

6. Ce sens prévalait au XVIII^e siècle, comme on peut lire dans l'*Encyclopédie* : « Nous donnons le nom de *fantôme* à toutes les images qui nous font imaginer hors de nous des êtres corporels qui n'y sont point. » (art. « Fantôme », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. Diderot et d'Alembert, Paris, Briasson – David l'aîné – Le Breton – Durand, vol. VI, 1756 p. 404a)

7. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 431 et *ibid.*, « Introduction », p. 17 pour la citation de Gérard Genette.

sans avoir d'autre corps d'ancrage que les seuls mots du texte qui les a, le plus souvent et en même temps, inventés.

La fiction ne se présente en effet pas comme un discours de restitution mais plutôt comme un art d'affabulation s'intéressant aux effets, à la genèse, à la destinée des images dont elle raconte l'histoire. « Ce que les mots, dans le roman, appellent à la vie, ce n'est presque jamais une image précise, mais toujours plutôt un système dynamique en mouvement. Ce que les personnages laissent pressentir, ce vers quoi on devine qu'ils sont en marche, compte infiniment plus que ce qu'ils sont », affirmait Julien Gracq⁸. La marche vers la destruction des tableaux dans les récits forme non seulement le nœud de l'intrigue, elle est aussi ce qui constitue la fiction, ce qui lui donne son existence. Existence paradoxale, de s'ériger sur les ruines des images dont elle invente l'existence disparue.

Dans ces pages, nous proposons d'examiner la façon dont la fiction, celle qui se développe à partir de 1800 environ comme un art émancipé par rapport à la peinture dont elle était jusqu'ici l'art-sœur, déploie la possibilité – au sens fort de capacité – de parler de ce qui la constitue. Quand la littérature évoque l'image disparue, elle thématise littéralement sa capacité langagière à faire voir mentalement des images qu'on ne voit pas. Nous désignerons cette forme particulière de la représentation littéraire par le terme d'« ineffacement », en empruntant ce néologisme au regretté Michel Deguy⁹. Ineffacer, c'est faire apparaître ce qui demeure invisible et, partant, faire voir le fantôme du visible effacé. Si les tableaux fantômes diffèrent en tous points des images visibles et tangibles que nous offrent à voir et à manipuler la peinture et les

8. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1980, rééd. 1984, p. 129.

9. S'inspirant d'une phrase de Samuel Weber, Deguy donne ce néologisme pour caractériser son art poétique dans *Aux heures d'affluence*. Cf. Martin Rueff, *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2009, p. 400-406 et le volume collectif dirigé par Michaël Brophy, *Ineffacer : l'œuvre et ses fins. Esthétiques et poétiques des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Hermann, 2015.

arts plastiques, ils n'en sont pas moins puissants et persistants dans l'esprit des lecteurs, en tirant leur force de leur immatérialité même.

Dans le premier chapitre de ce livre, nous étudierons la paradoxale présence-absence des œuvres disparues comme une façon pour la littérature de faire voir des images invisibles, *i.e.* de les ineffacer. En partant de trois modes paradigmatiques de la disparition des œuvres qu'imagine la fiction – l'enfouissement, l'incendie et le délayement –, nous développerons dans les trois chapitres qui suivent les procédés d'écriture de l'ineffacement que nous appellerons l'indirection, la dispersion et l'indéfinition. Nous nous appuierons dans chaque chapitre sur un exemple clé pour développer notre propos, respectivement *Le dernier des Valerii* de James pour étudier l'écriture de l'indirection (chap. II), *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac pour comprendre l'écriture de la dispersion (chap. III) et *Je veux me divertir* de Michon comme exemple de l'écriture de l'indéfinition (chap. IV).

Ces trois formes d'écritures de l'ineffacement ne sont pas mutuellement exclusives. De la même façon que différentes formes de destruction peuvent se combiner, les écritures de l'ineffacement concourent ensemble à refigurer l'image perdue dans sa représentation verbale. C'est ce qu'on montrera dans le dernier chapitre de ce livre, en analysant dans trois récits de disparition d'images la façon dont l'indirection, la dispersion et l'indéfinition constituent en même temps la représentation de tableaux fantômes dans les histoires inventées : celles du *Portrait effacé* chez Gogol, d'une toile éclatée par des coups de couteau dans *Le Tunnel* de Sábato et d'un tableau enterré dans *Un Cabinet d'amateur* de Perec. Les cinq chapitres de cet essai seront par ailleurs ponctués par trois brefs « intermèdes » qui ont pour but d'inviter à réfléchir, à partir d'un petit détail à la fois négligeable et immense dans nos œuvres étudiées – une main tranchée, un pied enfoui, une ligne effacée –, à la création comme mode de refiguration des images disparues.