

I. INTRODUCTION

Dans les cours de langues étrangères, on semble s'appuyer de plus en plus sur ce qu'on entend par "image littéraire" pour approcher le sens du texte et de le faire appréhender par les apprenants.

R. ESCARPIT définit le texte comme " *une image à déchiffrer à la lueur du contexte iconique.*" ⁽¹⁾. Mais si l'auteur voit le texte comme une image, il semble que les lecteurs y projettent de multiples images, suivant leurs habitudes de perception et de fréquentation des écrits, suivant leurs stratégies individuelles d'approches du sens, suivant enfin leurs propres connotations découlant des différents balayages qu'ils opèrent sur l'air du texte.

Il convient de noter, ainsi, que le terme "image littéraire" a de nombreuses acceptions : on entendra ici aussi bien l'image globale du texte (à caractère formel et iconique) que la micro-image formée par un simple signe linguistique (d'ordre lexical, par exemple), en passant par toutes les images intermédiaires générées par le texte.

Nous essayons, à travers l'exposé de différentes conceptions menées sur le texte littéraire dans son engendrement d'images, d'explicitier ce que nous pouvons percevoir de "l'image littéraire".

1- MOIRAND S. : *Situations d'écrit*, Ed. Clé international, Paris, 1993, p. 40.

II. L'IMAGE LITTÉRAIRE ET SON STATUT PROBLÉMATIQUE

En français, le mot image "*est une réfection de la forme imagene (vers 1050); c'est un emprunt au latin imaginem, accusatif de imago "image" puis "représentation", "portrait", "fantôme" et "apparence" par opposition à la réalité, également terme de rhétorique comme figura*" ⁽¹⁾.

De même, la racine (imago) "*suppose un radical "im-", d'origine obscure qui serait à la base du verbe imitari*" ⁽²⁾ qui est à l'origine du verbe imiter sous sa forme actuelle.

Ainsi, on peut distinguer quatre définitions brèves : 1. représentation matérielle en deux ou trois dimensions sur le principe de la ressemblance d'une réalité (ce qui existe effectivement à l'extérieur du sujet). 2. description verbale des traits saillants d'un objet absent permettant à l'esprit de se le représenter. 3. évocation d'un objet absent ou abstrait au moyen d'un autre, d'une situation, d'un personnage avec lesquels on le compare en raison de points communs qu'il partage avec eux. 4. représentation mentale plus ou moins imaginaire d'un objet réel fantasmé ou de soi-même, d'une autre personne, d'un phénomène.

1. De l'image iconique à l'image littéraire

Les mots et les images sont en effet des choses fragiles et précieuses que cependant l'on oppose et malmène constamment. On distingue volontiers les images et les mots comme appartenant à des univers différents : d'un côté, celui des mots, du verbe, de la pensée, de la création littéraire ou de l'information; de l'autre, celui des images, du rêve, de l'émotion, de la séduction ou de la manipulation médiatique.

La lecture de l'image serait, par nature, plus facile que celle du livre, le spectateur de film ou d'image serait plus passif que le lecteur de textes verbaux. On retrouve là une défiance très ancienne vis-à-vis de l'image que l'on lit déjà

1- REY A. : *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Ed. Le Robert, Paris, 2000, p. 1782
2- *Ibid.*

chez Platon qui considérait, entre autres, que son efficacité tenait au fait qu'elle mobilisait la partie 1 plus faible de notre esprit. Jugée inférieure et ennemie des mots, l'image nous influencerait cependant plus que les mots : telle est la teneur générale du discours contemporain sur l'image.

On ne peut cependant parler des images sans les mots. D'abord parce que le langage verbal (orale ou écrit) est une composante de l'image où il peut intervenir comme outil d'ancrage de la signification sous forme de légende, de commentaire, de slogan au point que lorsqu'il est absent, on le signale par mention verbale; il peut aussi avoir une fonction de relais du message iconique lorsque celui-ci trouve ses limites, dans l'expression du temps ou du lieu, par exemple.

1.1. De l'iconique au mental

L'image est d'abord une représentation sur le principe de la ressemblance par les arts graphiques ou plastiques d'une réalité absente ou abstraite. L'image visuelle serait ainsi la forme donnée dans la matière à l'idée d'un objet. C'est ce type d'image qui est formellement défendu par le premier commandement de Dieu dans les trois religions monothéistes : *"Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre"* ⁽¹⁾.

L'image fétichisée deviendrait une sorte d'idole, "un simulacre" ⁽²⁾ qui détournerait la vénération que l'homme doit au Dieu unique même pas sur une créature, mais sur un artéfact.

La multiplication des images dans notre société (augmentation des chaînes de TV hertziennes, câblées ou satellitaires, les magazines, les photos de presse, le net TV, les vidéos et les DVD, les Cdroms, les jeux vidéo, les écrans d'ordinateurs, etc.) est ressentie comme une invasion, une prolifération et les

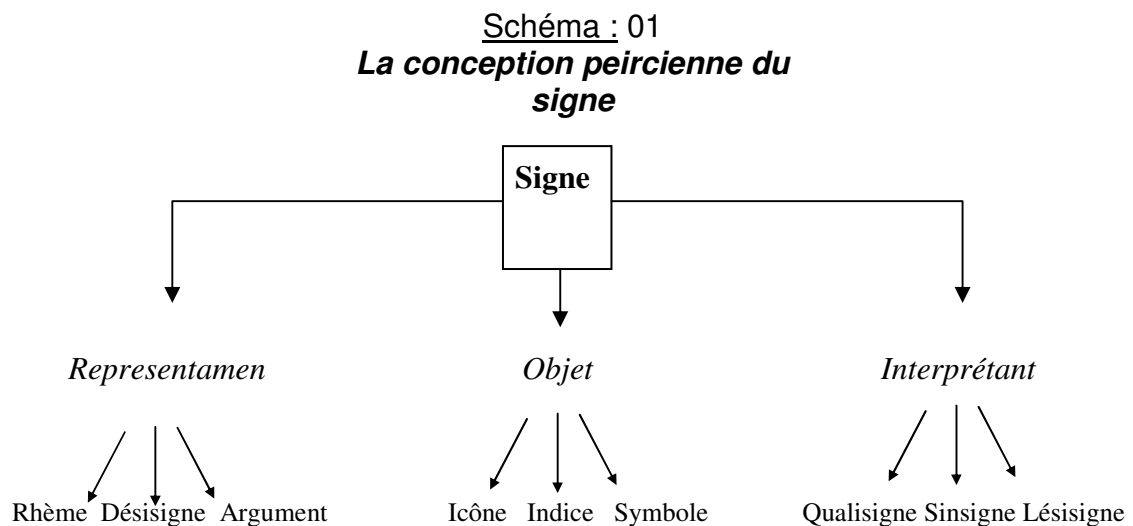
1- SEGOND L. : *LA SAINTE BIBLE*, Exode (20 : 4), Ed. Alliance Biblique Universelle, Paris, 1992, p. 84.

2- Représentation qui n'a pas les propriétés de la réalité.

termes employés sont guerriers ou évoquent les animaux et insectes, ou encore la maladie. Ainsi, nous pouvons distinguer les différents âges de l'image : après l'image-métamorphose des anciens et l'image-métaphore moderne, nous serions à l'époque post-moderne et contemporaine de l'image-métastase.

Comme type de signe, l'image est souvent appelée techniquement en sémiologie "une icône" dans la mesure où le signifiant représente visuellement le signifié. L'icône est l'un des trois éléments de la triade terminologique "*icône, indice, symbole*" ⁽¹⁾ établie par C. S. Peirce, elle se définit par un rapport de ressemblance entre le signifiant et le signifié par opposition à l'indice fondé sur la contiguïté, l'observateur pouvant accéder à un phénomène par l'intermédiaire de l'indice (au sens saussurien) et au symbole qui est un signe en vertu d'une convention, ou d'un code. Peirce appelle interprétant en anglais tout signe, image, expression, séquence de signes, d'images, d'expressions qui traduit une expression antérieure.

(2)



Michel Foucault dit quelque chose de semblable; il suffit de substituer le terme "image" à celui de "signe" : "*chaque signe est en lui-même non pas la*

1- VAILLANT P. : *Sémiotique des langages d'icône*, Ed. Honoré, Paris, 1999, p. 56.
2- PEIRCE C S. : *Ecrits sur le signe*, Ed. Seuil, Paris, 1978, p. 78.

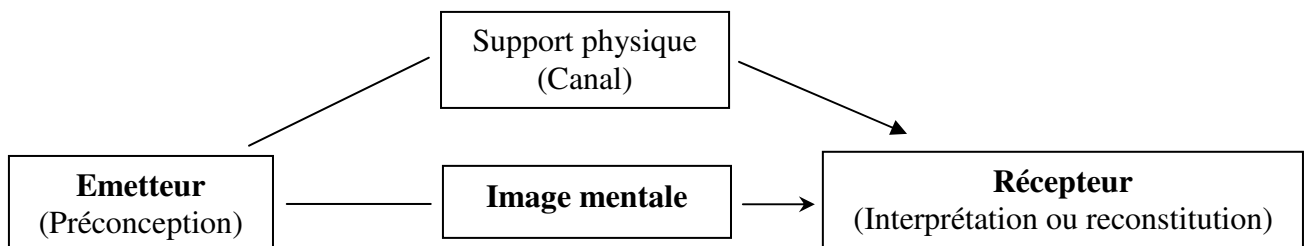
chose qui s'offre à l'interprétation, mais interprétation d'autres signes". ⁽¹⁾

Dans la langue courante l'interprétant est u contraire, le percepteur d'un signal établissant une relation entre un signifiant ou un indice et un signifié ou un phénomène. C'est-à-dire que toute image nécessite une interprétation qui n'est pas seulement, selon U. Eco, la traduction de l'objet immédiat (contenu du signe), mais aussi l'accroissement de sa compréhension.

Encore moins que l'image plastique, l'image littéraire n'est ni la réalité, ni un calque de la réalité, mais l'évolution d'une réalité perçue, une réalité reconstituée mentalement dans ses traits saillants grâce à l'art de l'écrivain, un effet du réel. Elle place le lecteur dans une disposition d'esprit, une posture qui lui permet de voir mentalement l'objet représenté, pas de le voir physiquement mais de l'imaginer en faisant appel à son expérience, à ses souvenirs, à sa culture et à ses lectures. Elle entretient donc, un rapport au vrai, à une vérité restituée; en cela elle peut être plus ou moins figurative ou réaliste. Rien n'est moins réel d'ailleurs que le réalisme : il fonctionne en vertu d'un code, d'une convention au sein d'un texte composé dans les visées d'une relation entre un auteur et un lecteur. L'image qui est en elle-même une illusion permet d'évoquer le monde, de le faire mieux voir.

Les théories idéalistes de l'art porte sur le processus de transmission d'idées ou images mentales de l'esprit d'un émetteur vers celui du récepteur, quelque soit le canal ou le support physique emprunté.

Schéma : 02
Le processus de transmission de l'image mentale



1- FOUCAULT M. : *Nietzsche, Freud et Marx*, In Revue Nietzsche, n° 67, Ed. Minuit, Paris, 1967, p. 92

Toute image est un codage de la réalité. Elle doit être décodée par l'observateur. C'est donc, une question de perception et de réception. L'interprétation de l'image, c'est-à-dire son décodage à l'intérieur d'un même système peut d'ailleurs être problématique, soit que l'artiste ai mal fait son travail, soit qu'il ait introduit des éléments de brouillage afin de rendre l'image polysémique, soit que l'observateur interprète, reconstruit, décode l'image à sa façon, c'est-à-dire selon ses visées propres marquant un décodage voire une contradiction avec celle de l'émetteur, soit encore, que la lecture de l'image ait du mal à se construire sur une signification comme dans le cas de "l'image métastable" ⁽¹⁾ étudiée par Claude Gandelman, où l'interprétation bascule d'un référent à un autre.

1.2. Du mental au littéraire

Le langage est source ou origine d'image car en effet une image avant d'apparaître est d'abord envisagée verbalement. Qu'il s'agisse d'adaptation de récit au cinéma ou à la télévision bien sûr mais surtout sous forme de projet rédigé quel qu'il soit : film ou émission bien sûr mais encore campagne publicitaire, campagne électorale, communication d'entreprise, etc. le projet est d'abord verbal et il est souvent bien difficile d'avoir une idée précise des images à venir sans l'aide d'un pilote.

Le langage verbal intervient donc comme un outil d'interprétation de compréhension ou de mémorisation des images, car le point le plus remarquable est de constater combien l'image nourrit les mots mêmes sous forme d'annonces ou de commentaires dans la presse, à la radio ou encore dans les conversations. Ce sont véritablement les mots qui assurent alors, la survie des images qui apparaissent et disparaissent, ne permettant pas toujours qu'on les contemple ou qu'on les ait près de soi.

1- L'image d'un lapin devient soudain dans la lecture de l'observateur, celle d'un canard, ou vice-versa.

Mais par-dessus toutes les images sont une source d'imaginaire très varié car "*les images nourrissent les images*" ⁽¹⁾. En particulier, les images et les histoires d'images ou d'œuvres d'art, sont très souvent de formidables déclencheurs de fictions littéraires qui les utilisent et les mettent en scène.

Et comme lieu de confrontation entre des expériences esthétiques différentes, l'une visuelle ou audio-visuelle, travaillée par l'autre verbale, littéraire, romanesque, le discours développe alors un espace d'interprétation où se manifeste l'idée de la fraternité des arts quand le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes génériques qui exposent le pensé avec une force et noblesse mais que c'est un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qu'il a peigné. Partant de la vision selon laquelle la poésie est conçue comme une peinture muette et la peinture serait défini comme un poème muet, on peut voir comment la parole ici permet à l'œuvre visuelle de s'accomplir.

Dans le cas de la littérature, il est évident, bien que peu cela soit peu souvent noté, que l'image n'est pas de même nature que la véritable image plastique (l'image gravée) interdite par le Commandement de Dieu. C'est la description, aussi évocatrice que possible qui permet à l'imagination de se représenter mentalement l'idée de l'objet. Cette assimilation de la littérature aux arts plastiques est en fait une métaphore.

Nombreux sont, ainsi, les textes puissants et pleins de charme dont l'intrigue a pour point de départ, on pour argument principal, ce qu'on appelle une image qui, alors, nourrit les mots. Cependant, l'interaction, dans le roman ou dans le texte littéraire, entre les images et les mots ne se réduit pas à la question de l'argument : elle concerne aussi un articulation plus fondamentale et plus générale entre eux. Lorsque la littérature évoque ou intègre des images, elle se pose, et se propose aussi, comme un lieu de manifestation de l'expérience de

1- JOLY M. : *Introduction à l'analyse de l'image*, Ed. Nathan, Paris, 1998, p. 106.

l'image d'une part, et comme lieu de confrontation entre les enjeux du dire et ceux de dire le voir : la littérature devient alors un lieu d'appropriation et d'interprétation des images qui rejoint l'antique "*ekphrasis*" ⁽¹⁾, genre littéraire qui consiste à décrire un objet et plus particulièrement les motifs qui ornent cet objet.

Le texte littéraire se dépouille aussi comme trace interprétative des œuvres et, se faisant, établit un rapport de force entre les œuvres. De manière implicite mais néanmoins directive, il propose alors une sorte d'hierarchie entre les différents arts, une orientation interprétative qui, débordant la lecture d'un texte spécifique, pose ainsi des jalons non seulement pour la réception des différents arts mais aussi pour leur appréciation.

L'image littéraire est ainsi un fait de style, effet de texte; une sorte d'anamorphose; si le lecteur-spectateur ne se situe pas dans la bonne position, dans la bonne disposition, il ne voit rien. L'image apparaît à partir du point de vue du texte, celui où l'auteur place son lecteur.

2. L'image littéraire et sa structuration

2.1. Manifestation de l'image littéraire

La notion de l'image littéraire est utilisée largement dans les études littéraires de divers pays; toutefois chez certains chercheurs ou milieux idéologiques, elle est soumise à diverses interprétations et elle n'y est même pas désignée par un seul terme fixé une fois pour toute. Diverses solutions terminologiques traduisent, en fait des attitudes méthodologiques différentes devant le message verbal. La notion repose sur :

- La confrontation du message littéraire et des arts plastiques,
- Les critères relevant de la structure de l'œuvre littéraire et de ses composants,

1- HAMON P. : *Du descriptif*, Ed. Hachette, Paris, 1993, p. 11.

- Les définitions langagières, philosophiques et psychologiques du mot et du concept "image".

Chez Platon et d'autres écrivains grecs, la notion d'image s'associe à la conception de la mimésis. Toute œuvre littéraire est une image fondée sur la ressemblance entre la réalité représentée dans l'œuvre et la réalité extralittéraire. Ses qualités consistent à mettre en évidence les aspects visuels des objets et des scènes constituant le message verbal. Les théoriciens latins reprennent cette conception, tout en mettant l'accent sur le rapport entre les procédés de représentation et la perception de l'œuvre. Donc, l'écrivain doit créer des images fidèles à la réalité, claires, permettant au lecteur d'imaginer facilement le sujet évoqué.

En traduisant le traité du sublime, Boileau écrit : "*Ce mot d'image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait ; lorsque par un enthousiasme et par un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous l'imitons devant les yeux de ceux qui écoutent*" ⁽¹⁾. Dans ce même traité, on commence à distinguer la forme et la fonction des images d'après les genres dans lesquels elles sont employées. Les images qu'on introduit dans les œuvres en prose diffèrent en effet de celles qui font partie de la poésie : "*[...] les images, dans la rhétorique, ont tout un autre usage que parmi les poètes. En effet, le but que l'on s'y propose dans la poésie, c'est l'étonnement et la surprise; au lieu que dans la prose, c'est de bien peindre les choses, et les faire voir clairement*" ⁽²⁾.

L'acception du terme image en tant que représentation fidèle à la réalité et se distinguant par des caractères visuels, a été mise en valeur dans des travaux des théoriciens russes des années cinquante et soixante, guidés par la poétique

1- BOILEAU. : *Le traité du sublime attribué à Longin*, Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966, p. 363.
2- *Ibid*, p. 363.

du réalisme socialiste. Les théoriciens cherchaient à distinguer divers types de dénominations figurées dont l'image n'était qu'une des manifestations, fondée sur la ressemblance et accentuant les traits visuels de la réalité présentée. La valeur de l'image littéraire ne consiste, cependant, pas seulement en fidélité envers la réalité représentée, mais également dans l'efficacité avec laquelle elle agit sur le lecteur. Elle ne désigne pas seulement les objets, mais elle donne leur appréciation pour éveiller des sentiments de haine, d'envie, etc.

L'aspect visuel peut même disparaître de la définition d'image. On ne parle pas d'image uniquement par rapport aux dénominations fondées sur la ressemblance des choses, mais également par rapport aux dénominations rées par des ressemblances de mots.

Si d'un côté l'image est interprétée comme une représentation fidèle de la réalité destinée à mettre en relief ses caractères visuels de l'autre, le même terme signifie "ombre, fantôme, apparence", ce qui est en adéquation avec la définition la plus ancienne de l'image qui fut donnée par Platon : « *j'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre* »⁽¹⁾.

Dans ce sens, l'image peut déformer la réalité, en substituant à l'évocation des objets attestés par l'expérience directe, des créations bizarres, grotesque ou fantastiques. Souvent, et tout particulièrement par rapport à la littérature ancienne, on explique ce type d'image comme expression symbolique, fondée sur un raisonnement logique ou sur une tradition culturelle et langagière profonde, propre à la l'entendement de l'homme dans un monde où la communication dépasse le niveau des rapport linéaires envers une réalité immédiate.

La mise en valeur de l'image littéraire ouvre la voie à la libre fantaisie et à l'intrusion du subconscient dans l'œuvre, laquelle n'est plus une imitation de la

1- PLATON, cité par JOLY M. : *Op. Cit.*, p.18.

nature, mais est censée créer un univers autonome. Infidèle ou même opposé à l'expérience sensorielle directe, l'image peut rester dans la sphère du visuel, en contaminant de façon inhabituelle des éléments perceptibles constituant la réalité ou en leur conférant des fonctions qui ne leur sont pas propres dans le monde de l'expérience directe.

Toutefois, le mot d'image peut être employé aussi pour des expressions figurées fondées sur d'autres impressions sensorielles (auditive, olfactives, etc.); leur contamination sert de base à un type particulier de dénomination figurée, la "synesthésie" ⁽¹⁾, moyen d'expression qui a été en faveur tout particulièrement à l'époque du romantisme et du symbolisme.

2.2. La genèse de l'image littéraire

Le champ sémantique des divers vocables dérivés en français du terme d'image risquerait d'être singulièrement appauvri si l'interprétation en était faite sur le seul fondement étymologique du latin "imago".

Dans son acception originale, ce terme vise en effet le trait de ressemblance dont se trouve marquée une représentation, et les emplois dans lesquels on le rencontre, du produit à l'image des ancêtres et même au spectre des visions du rêve aux fables, intéressent au même titre l'affinité de la reproduction avec l'original. Aussi bien "imago" a-t-il même racine que "imitator"? Il s'agit, au contraire, de donner un équivalent à notre imaginaire, c'est-à-dire à ce genre de représentation dont c'est l'essence de nous soustraire au déjà-vu, et d'ériger un monde dont on entend souligner qu'il est sans modèle, c'est à d'autres racines qu'il sera fait appel, dont les connexions sémantiques s'étendent de la sphère de la fiction à celle des prodiges.

Ainsi, s'applique la confusion du domaine relevant de "*l'imagination*" ⁽²⁾. Les manuels de psychologie du début du siècle la masqueraient et la trahissaient,

1- Ce terme désigne communément mélange des sens.

2- REY A. : *Op. Cit.*, p. 1783

dans l'opposition d'une imagination reproductrice et d'une imagination créatrice.

La représentation ne se connaît pas d'original, elle est sans modèle dans le réel, mais elle soutient ce paradoxe de prêter à un contenu irréalisable, ou pour le moins tenu pour irréel, l'apparence d'une réalité. Mais de ce déplacement surgit précisément le problème de l'imaginaire : comment l'image, en tant qu'image, peut-elle parodier le réel? Comment l'image destinée à reproduire les traits caractéristiques d'un objet, se trouve-t-elle revendiquer dans l'imaginaire les traits d'une quasi-réalité? La relation de l'image à l'imaginaire n'est pas un aspect particulier du problème, c'est le problème même de l'imaginaire.

Mais si la conception psychanalytique de l'image apparaît ainsi préfigurée par le développement d'une tradition proprement littéraire, il reste à comprendre sur quel fondement cette filiation s'établit. Et c'est précisément dans cette voie que s'est engagée la pensée psychanalytique, dans la mesure où elle a pu surprendre la genèse des processus d'imagination au sein d'une expérience de langage.

L'inconscient, en effet, tend à s'exprimer. Il tend à s'exprimer dans l'écriture du rêve, il tend à s'exprimer dans le fantasme. Du moment, donc, où l'image se détermine comme un moment de la communication, du moment, en d'autres termes, où elle se révèle comme expressive de part en part, son appartenance à la sphère de la littérature ne fait plus question. Simplement faudra-t-il préciser la nature des transformations qui lui assurent en cet ordre du discours une assise : perspective récemment introduite, sans doute, dans la théorie empirique de l'image, mais dont la suggestion ne laisse pas que d'être fort ancienne; c'est le fantasme de la "*rhétorique d'Aristote*" ⁽¹⁾.

Donc, l'image avant d'être un phénomène du sujet est, en effet, une ironie des choses, et c'est en réponse à leur sollicitation que s'est éveillé l'intérêt de l'esprit car, bien en deçà de la spéculation romantique, l'effort déployé depuis

1- JOLY M.: *Op. cit.* , p.66.

l'Antiquité en vue de capter et de varier ces jeu de la nature que sont les illusions optiques.

Comme nous l'avons cité auparavant; Platon appelle images, d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface des corps opaques, polis et brillants, et toutes les représentations de ce genre. Et sans doute le reflet des eaux n'aurait-il pas sollicité une telle intensité les ressources de l'invention technique, si son énigme ne renvoyait à celle du regard car capter l'image c'est un peu capter l'âme.

En somme, il existe une sorte de rêve naturel, capté aux jeux indéfiniment multipliés de l'optique. Ainsi, qui tenterait de suivre la contribution des techniques de l'optique à la construction d'une théorie des images et de l'imaginaire aurait donc à dater et à interpréter le développement particulier des techniques de rapprochement et d'éloignement dans un courant général d'illusionnisme notamment ce qui a été révélé par Ernest Gombrich connue sous le nom de "*la compréhension psychologique de la perception*" ⁽¹⁾. Ainsi comprendrait-on l'appui qu'elles ont apporté, non seulement à la description des paysages imaginaires, mais à la pénétration et à la figuration de leur genèse, autrement dit à l'intelligence de cette hantise d'une présence prochaine qu'est le désir.

III. ASPECTS PSYCHIQUE ET COMMUNICATIVE DE L'IMAGE LITTÉRAIRE

La tâche est relativement aisée, puisqu'on dispose désormais dans cette vue d'un fil directeur. Partons en effet du rêve. Il se caractérise par la suspension de la position de l'ego, sujet de l'énonciation, et par son éclatement en une multiplicité d'acteurs imaginaires qui sont les protagonistes du rêve. La même raison qui fait que sont convertis en inscriptions plastiques les signifiants dont est tissée la parole vigile préside donc à l'aliénation du locuteur, précipité en une

1- GERVEREAU L.: *Voir, comprendre, analyser les images*, Ed. La découverte, Paris, 2004, p. 19.

position narcissique.

1. Emotion, réel et reflet dans l'image littéraire

1.1. L'imaginaire et sa sédimentation sociale

La vie éveillée est le songe d'un songe, c'est un songe où l'ego toute d'abord d'assumer ses rôles, et les différents types de fantaisie peuvent être alors distribués en série, selon les divers modes de son implication; et d'abord le fantasme déjà évoqué en sa spécificité dans l'expérience même de la cure, et dont les caractères les plus généraux nous deviendront clairs si nous y reconnaissons la marque, encore voilée, de la renaissance de l'ego.

Essayons, en effet, de le rendre à son contexte. L'ego est sorti de son silence, mais il est confronté au silence d'autrui. Nous comprenons donc, que l'initiative que prend le sujet de se dire, et qui est l'apanage de la veille, s'écrase en une production imaginaire où se perpétue la fonction du rêve. L'image s'énonce elle-même, l'énonciation s'actualise en image : compromis désigné par Freud comme relevant du registre du jeu. Notons aussi que l'énonciation "*désigne l'acte de production verbale : c'est son actualisation dans un contexte bien défini.*" ⁽¹⁾. Mais, avec l'éveil de l'ego, le temps, ignoré de l'inconscient, a repris son cours. Déjà, s'y est inséré, dans l'amorce d'une dramatisation, le fantasme où l'ego s'énonce ou plutôt s'annonce.

A mesure cependant que se déploie le sujet, à mesure aussi le temps s'ouvre, jusqu'au point où l'intentionnalité de la fantaisie représentera, comme par réfraction, les premiers moments de sa genèse.

Sur la création littéraire, Freud ne figure pas que les créations de cette activité de l'imagination qui est "*un moyen pour bien exciter les passions. Elle n'est pas sans rapport avec l'énergie. C'est à la fois une capacité mentale et un exercice oratoire. Celui qui parle doit se mettre dans la situation concrète et*

1- AQUIEN M. et MOLINIE G. : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Ed. La Pochothèque, Paris, 1999, p. 530.

existentielle des circonstances matérielles de ce dont il parle : lieux et moments, actions, objets, personnes, sentiments, réactions, atmosphère." ⁽¹⁾, les divers fantasmes, soient fixes et immuables. En effet, ils se modèlent bien plutôt sur les impressions successives qu'apporte la vie, ils se modifient avec chaque oscillation dans la situation de vie : le fantasme trahit la recollection par le sujet de son propre devenir. Recueillir sur l'écran d'une vision spéculaire le reflet mobile d'une identité personnelle dont il échoue à se donner en autrui le soutien, telle est donc la fonction qu'assume le fantasme dans l'économie d'un sujet voué à l'expression.

Une déduction des formes de l'imagination apparaît alors possible en principe. Elle se fondera sur les vicissitudes de cette relation de communication dont la brisure nous est signifiée par l'éclat du fantasme. Tâche encore à peine amorcée, dont on pressent seulement qu'elle doit déboucher sur une sociologie et sur une technologie de l'imaginaire, c'est-à-dire sur la mise en évidence de ces réseaux anonymes de communication où la société contemporaine prolonge et déploie les processus élémentaires d'expression prochaine. L'avènement d'une sociabilité impersonnelle suscite par contrecoup un imaginaire, qui "*est en avance sur la réalité*" ⁽²⁾, auquel elle imprime sa forme. Et l'on ne saurait donc que par une abstraction provisoire dissocier la description des organisations les plus élémentaires de l'imagination de ce contexte de civilisation où la dépersonnalisation du réel trouve sa sanction dans la personnalisation de l'imaginaire.

1.2. L'interprétation psychanalytique de l'image littéraire

Sommes-nous cependant en droit de prendre pour index d'une déduction de l'imaginaire un dynamisme dont c'est l'essence d'être une construction de l'analyse?

1- AQUIEN M. et MOLINIE G. : *Op. cit.*, p. 199.

2- AURAIX-JONCHIERE P. et MONTANDON A. : *Poétique des lieux*, Ed. PUBP, Paris, 2004, pp. 45, 46.

La question est d'autant plus pressante que nous cherchons à restituer la fonction du fantasme dans l'élaboration de l'imaginaire : nous ne saurions donc préjuger de l'origine du dynamisme qui y préside. Les analyses qui précèdent tendaient à contester à l'imagination toute autonomie. Non seulement, en effet, l'imagination ne prend conseil que d'elle-même dans son déploiement, mais ce déploiement est actualisé. Nous n'assistons pas à l'investissement d'objet ni même de représentations internes, par une puissance avide de s'y matérialiser. Cette matérialisation s'opère du dedans même de l'intention imageante; bien plus, elle s'effectue selon des lignes de force qui en autorisent un classement systématique selon les grandes catégories entre lesquelles se distribuent les substances.

Ainsi, il existe une imagination matérielle distincte de l'imagination formelle, et dont Bachelard, en des travaux célèbres, s'est employé à illustrer la notion, imagination du feu, de l'air, de la terre et de l'eau avec laquelle nous familiarisera la pratique des poètes et des auteurs et que nous pourrions cultiver dans le secret de nos prédilections méditatives, qui n'intéressent pas moins l'épistémologue que le rêveur, ou plutôt qui fait sa part au rêveur dont le travail de l'épistémologue que le rêveur, ou plutôt qui fait sa part au rêveur dans le travail de l'épistémologue, dans la mesure où cette imagination de la matière sous-jacente à la science appellera cependant de sa part les rectifications d'une rationalité en devenir.

Nous ne pouvons cependant, du seul point de vue méthodologique, ignorer aujourd'hui tout le parti qu'un lecteur de poèmes ou de textes aurait pu tirer, entre bien d'autres, des pages du commentaire de la "*Gradiva de Jensen*"⁽¹⁾, dans lesquelles Freud a si fortement marqué l'analogie de la démarche poétique avec l'intervention psychanalytique qui "*fournira des repères de la juxtaposition des*

1- JOLY M.: *Op. Cit.*, p. 106.

figures"⁽¹⁾.

Il est clair que l'image matérielle de Bachelard est de part en part traversée par une intention de communication affective, dont les nuances concernent seulement le degré d'anthropomorphisme de l'image explicite. Mais, comment évocation ou cette invocation s'accommode de la théorie de l'imagination matérielle professée par Bachelard ?

Ce n'est pas un hasard, en effet, si Bachelard a pris l'exemple des poètes ou de prosateurs animés par l'esprit de poésie. Car le langage poétique n'est tel que de se rendre participable de la dimension subjective, celle de "*la subjectivité de l'énonciateur*"⁽²⁾ bien évidemment. Autrement dit, l'ego de l'énonciation, l'ego qui pose et déroule la phrase en l'articulant, n'est plus désormais en retrait sur la signification qu'il propose, il s'y exprime immédiatement et actuellement, il y participe notamment, comme l'a montré Roman Jakobson, en nous rendons sensibles, à l'appui qu'il prend sur le registre phonétique et sur le clavier des différences caractéristiques de la langue, pour déployer la trame des significations qu'il transmet.

Or, cette option continuée, c'est la subjectivité même, et nous avons appris à la connaître dans l'émergence de l'ego qui, sur le fond du rêve, s'enlève et se désigne à autrui, nouant à son adresse le sens épars dont il se donnait, endormi, la figuration plastique. Que vienne cependant à s'inscrire dans la parole, la trajectoire de sa naissance – l'une de ces trajectoires infiniment variables dont chacune consacre la singularité de son inhérence retrouvée au monde – et nous pénétrons dans le registre poétique.

2. L'image littéraire comme instance communicative

2.1. Fantasme et communication dans l'image

1- GERVEREAU L.: *Op. Cit.* , p. 80.

2- ACHOUR C. et BEKKAT A. : *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Ed. Tell, Alger, 2002, p. 10.

De tous les phénomènes sur lesquels porte l'investigation psychanalytique, le fantasme est en effet celui dont il est le plus difficile de procurer la notion; représentation intermédiaire entre l'image et l'événement, représentation de chose qui serait en même temps sillage d'un processus, traversant inopinément le champ perceptif de l'individu.

Or, nous sommes dans un siècle de l'image. Pour le bien comme pour le mal, nous subissons plus que jamais l'action de l'image. Il semble qu'il y ait déjà des zones où la littérature se révèle comme une explosion du langage. Les chimistes préviennent une explosion quand la probabilité de ramification devient plus grande que la probabilité de terminaison. Or, dans la fougue et la rutilance des images littéraires, les ramifications se multiplient; les mots ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées; ils sont l'avenir de l'image.

La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images. Ainsi, la plupart des rimes de Victor Hugo, par exemple, suscitaient des images car le texte littéraire n'est qu'une "*transposition imaginaire et travail d'écriture*" ⁽¹⁾. L'imagination littéraire n'est pas une imagination de seconde position, venant après des images visuelles enregistrées par la perception. Il y a une très grande différence entre une image littéraire qui décrit une beauté déjà réalisée, une beauté qui a trouvé sa pleine forme et une image littéraire qui travaille dans le mystère de la matière et qui veut plus suggérer que décrire.

Mondes romanesques et cosmologies poétiques, mondes de théâtre ou de cinéma, nul n'aurait aujourd'hui l'audace d'élargir à l'échelle de la curiosité, de la technique et de la création moderne; l'effort déployé par les grands systèmes du XIX^e siècle pour situer sous leurs catégories directrices les domaines fondamentaux de l'imaginaire. Si l'imagination est fonction d'un sujet communicant, à la position dialectique de l'Autre par rapport auquel cette communication se situe, a suspendu l'organisation de l'œuvre qu'elle institue.

1- ACHOUR C. et BEKKAT A. : *Op. Cit.* , p. 92.

S'il est vrai, cependant, que l'expression littéraire suscite, en sa plus haute puissance, un foisonnement de mondes imaginaires. La parole, en effet, n'intervient pas dans l'expansion cosmique de l'imaginaire selon la détermination discontinue des éléments du discours, mais en raison de la position constituante de l'Autre auquel le message s'adresse.

Pierre Kaufmann, dans une recherche parue en 1967 sur l'Expérience émotionnelle de l'espace, a tenté de montrer que la mise à jour de la dimension intersubjective sous-jacente aux créations artistiques autorise une déduction des formes idéales sous lesquelles en émerge le sens, et qu'il a désignés comme catégories émotionnelles ou catégories d'expression : destin, sacrée, destinée. Ainsi, des vicissitudes de l'expérience d'autrui au développement de la sublimation esthétique, la genèse de l'imaginaire peut-elle être restituée systématiquement?

Tâche inépuisable, dont la fécondité s'est déjà marquée, par exemple, dans la liaison établie entre la catégorie émotionnelle du destin, et les créations architecturales et sculpturales de l'âge grec classique. La méthode devrait être maintenant étendue aux formes modernes de la culture.

L'imagination trouve, en effet, son fondement dans le monde qu'elle institue, et ce monde, surgissant au lieu même où l'Autre est invoqué, semble y trouver la caution d'un statut car pour Proust " *la réalité qui compte c'est celle de la vie intérieure qui puise sa matière dans les rêves et l'imagination et non celle qui se rapporte au monde extérieur et matériel*" ⁽¹⁾. Ainsi, les objets en lesquels l'âme s'est longtemps complu par la pensée et auxquels elle s'est agglutinée à force du souci, elle les emporte avec elle, lors même qu'elle rentre en soi, en quelque façon, pour se penser. Ces corps, elle les aime à l'extérieur d'elle-même, par l'intermédiaire des sens, elle s'est mêlée à eux par une sorte de longue familiarité, mais comme elle ne peut les emporter à l'intérieur d'elle-même, en ce

1- AURAIX-JONCHIERE P. et MONTANDON A. : *Op. Cit.* , p. 88.

qui est comme le domaine de la nature spirituelle, elle roule en elle leurs images, et entraîne ces images faites d'elle-même en elle-même. Elle s'assimile à ces images, non par son être, mais par la pensée; en elle subsiste le pouvoir de juger qui lui fait distinguer le corps qui lui reste extérieur, de l'image qu'elle porte en elle.

2.2. Au-delà de la communication

Dans ses trois ouvrages d'inspiration phénoménologique : L'imagination (1963), Esquisse d'une théorie des émotions (1939) et L'imaginaire (1940); Sartre prend à contre-pied les interprétations habituelles de l'image et l'émotion, qui en font des dimensions de la vie psychique ne laissant que peu de place à une intervention de la conscience. Dans la tradition, l'image n'a pas de consistance propre : chez Descartes, assimilée aux sensations dont elle est issue, elle est juste bonne à préparer la conversion par quoi la présence des choses se révèle le fruit de nos jugements; chez Leibniz, elle est un niveau de perception confuse de ce qui doit être amené à une perception claire; et dans l'associationnisme de Hume, où toute essentialité abandonnée, elle règne sans partage; il n'y a plus rien par rapport à quoi elle puisse se différencier.

Donc, l'inconsistance de l'image tient à ce qu'elle soit comprise comme un objet mental, ou comme un objet dans la conscience, au même titre du reste que la perception, la sensation, ou le concept, dont elle ne peut plus alors différer que quantitativement, par exemple, par son moindre degré de réalité. L'image est un acte et non pas une chose, une création ou une thèse spécifique : la thèse irréaliste, par laquelle la conscience pose, en même temps que l'image, le monde comme néant. La thèse réalisante est inverse, par laquelle la conscience se donne un objet extérieur, et s'accomplit comme perception.

L'image est aussi une apparence de réalité qui se présente à l'esprit, la vision d'une réalité intérieure, représentation imaginaire. L'image est une relation du sujet réel, de l'homme au monde. Relève de cette conception toute

représentation mentale d'origine sensible, mais tout aussi insaisissable que l'image spéculaire. Gaston Bachelard a su nous montrer comment l'image littéraire émerge de la rêverie. La psychanalyse a fait de l'image une représentation inconsciente régissant les relations de l'individu à son environnement.

IV. CONCLUSION

En guise de conclusion, il semble que l'interrogation sur le statut de l'image dans l'événement qu'est le texte littéraire permet d'entrer dans la spécificité littéraire de ce type de texte. Elle conduit, en effet, à dégager que dans la littérature qui échappe aux règles de la mimésis descriptive et informative, la frontière entre représentation d'une réalité vraie, sensible et les images-vision devient imprécise.

Ainsi, la description des lieux dans un texte va stimuler notre imagination et produire toutes sortes d'images fugaces qui seront tissées avec d'autres fragments d'images issus de notre mémoire, pour composer progressivement un espace cohérent. C'est en ce sens que C. Tauveron propose de revisiter la description de l'espace dans le cadre scolaire : *"il conviendrait de leur apprendre que la description n'a pas pour fonction de "faire voir" mais de "donner à voir" au sens de permettre au lecteur de construire ses propres images mentales à partir des stimuli donnés"* ⁽¹⁾.

Il est aussi évident qu'autour d'une représentation directe peuvent se greffer, ou proliférer des métonymies, métaphores et symboles de façon que plusieurs perceptions, plusieurs lectures-interprétations esthétiques sont possibles simultanément car tout simplement le lecteur ne sépare pas le réel du concept, il ne se livre pas à une réflexion ou à une représentation du réel : il appréhende le réel dans l'image littéraire.

1- TAUVERON C. : *Et si on allait voir du côté des écrivains ?*, In Revue Cahiers pédagogiques, n° 373, Ed. CRAP, Paris, 1999, pp. 19-21.