

I. INTRODUCTION

Dans cette deuxième partie, notre analyse tentera de démontrer que la priorité où "*hiérarchie communicative établie*"⁽¹⁾ entre texte et image littéraire (mentale) est modifiée selon une sensibilité préexistante entre trois éléments à savoir : l'auteur, l'image, et l'étudiant.

La priorité de l'élément mental est surtout évidente dans certains textes où les structures grammaticales employées renvoient le lecteur obligatoirement à l'image mentale pour éclaircir une référence qui reste pour le moins incomplète, sinon incompréhensible, sans recours au contexte textuel, dans un jeu d'anticipation du sens.

Cette fonction d'identification, essentielle à tout spectateur/lecteur, a toutefois un objectif particulier dans le contexte du public scolaire. Ainsi le texte sert à initier l'intention et le regard de l'étudiant, lui apprenant d'abord les étapes de base de la lecture de l'image mentale qui s'est établi à partir du texte lui même. Dans un second temps la fonction d'ancrage opère également à un niveau sémantique : le texte sert à orienter l'interprétation ou "*les interprétations*"⁽²⁾ de l'image littéraire du spectateur/lecteur vers le sens prédéterminé par l'auteur.

Cette fonction amène le texte à dépasser le rapport étroit avec le visuel et le textuel.

1- MOURIER-CASILE P. et MONCOND'HUY D. : *L'image génératrice de textes de fiction*, Ed. La Licorne, Paris, 1995, p. 107.

2- REUTER Y. : *Op. cit.*, p. 152.

II. L'ETUDE IMMANENTE DES TEXTES PROPOSES

1. Structure du texte ou structure de l'espace

On s'intéresse ici à la signification telle qu'elle se manifeste dans les textes car le sens est un effet dont on va chercher à décrire les conditions d'émergence et d'organisation. Ainsi lire un texte, c'est construire et proposer une organisation cohérente du sens. Cette construction obéit à des principes qui définissent la pertinence du texte.

Notre étude consiste à décrire la forme du sens et à repérer, donc, des différences, des relations entre des termes, à mesurer ces différences, à préciser sur quoi elles portent et à saisir et à nommer les valeurs qu'elles sélectionnent entre éléments différenciés.

Le repérage des différences à l'intérieur du contenu global d'un texte se fait en distinguant plusieurs niveaux ou paliers d'articulation.

1.1. Le niveau discursif

Tout texte convoque dans des configurations discursives disponibles, pour les mettre en scène (en discours), des éléments figuratifs (des acteurs dans des espaces et dans des temps), et les dispose de façon particulière. On considère que les éléments figuratifs ne sont pas là seulement pour représenter (donner à voir et à imaginer) un monde réel ou fictif.

Une fois disposés par le texte, ils contribuent à dessiner une forme figurative ou discursive du contenu. Pour la lecture, il s'agira de repérer comment le texte dispose et articule les acteurs, les lieux, le temps et de décrire les structures sémantiques ainsi constituées.

Donc, à ce niveau, le texte se présente comme un agencement de figures ou grandeurs figuratives disposées en parcours et dont l'articulation spécifique détermine les valeurs thématiques. Alors, la grandeur figurative est un élément

du contenu du texte relativement déterminé et reconnaissable et qui a des correspondants hors du texte, soit dans le monde réel ou fictif auquel renvoie le texte, soit dans d'autres textes. Arbre, maison ...etc. sont des figures de contenu que nous reconnaissons dans les textes quels que soient les mots divers qui les expriment, mais ils prennent sens dans le contexte où le discours les place. C'est grâce à ces réseaux de figures que les textes parlent de quelque chose, qu'ils nous donnent un monde à rêver ou à connaître (impression référentielle). Ainsi *"repérer la structure d'un texte permet d'en circonscrire l'architecture et d'en apprécier l'agencement général"*⁽¹⁾.

L'étudiant peut ainsi pratiquer une lecture référentielle ou encyclopédique des textes en s'attachant à repérer le monde qu'ils lui donnent à voir et en modelant l'articulation des figures du texte sur ce qu'il connaît déjà de l'organisation des éléments du monde.

Ainsi, dans le premier texte, on remarque que le Nil est assimilé à une mer, par le fait des gouvernails qui écumaient, pour mettre en évidence son immensité et sa force. C'est le même constat qu'on peut dresser concernant les barques, qui sont décrites par un jeu d'opposition et de comparaison. Leur diversité en quelque sorte à l'immensité du Nil et pour cela la présentation générale du Nil est suivie directement par une description détaillée des barques en suivant le modèle arborisant dans la description afin de reconstituer une image complète de ce qui y était les moyens de transport à l'époque des pharaons, et qui ne peuvent être dissociés de la structure générale de l'espace qui est le fleuve du Nil.

Dans le deuxième paragraphe de ce texte, il y a une insistance sur la complexité de cette espace grâce à la présence de ces grandes figures qui sont à la fois les différents animaux et ce nombre indéterminable d'embarcations et leurs occupants. On assiste ici à une régression dans la description car la description de la rive précède la description du fleuve lui-même. Mais cet

1- ACHOUR C. et BEKKAT A. : *Op. cit.*, p. 37.

inversement va jouer l'effet de puzzle car on ne peut reconstituer une image si on ne ramasse pas les bonnes pièces éparpillées.

Dans le dernier paragraphe, on remarque l'utilisation d'une série de couleurs et des personnages qui sont aussi des "grandeurs figures" pour compléter les dernières pièces du puzzle et de reconstituer une image complète de l'espace fleuve. Ainsi on peut constater que la description de cette espace fleuve favorise la formation d'une image assez pertinente et cela est dû à l'usage d'un vocabulaire relatif au milieu aquatique qui donne au texte une fluidité dans sa structure et facilite son approche. Alors on ne serait pas étonné si on constate que le texte commence par une description des eaux du Nil et se termine par la description de ce même élément; chose qui renforce la constance de la thématique du texte.

Dans le deuxième texte proposé, on remarque que dans le premier paragraphe, il y a une description d'une région en Algérie en optant la technique du parcours. Ainsi la description évolue en suivant le chemin qui mène à ce village nommé "Tighezrane". On assiste aussi à une présentation panoramique de l'espace qui contribue à la formation d'une image semblable à celle d'un monde imaginaire. Il y a aussi un jeu de formes géométriques en abordant tantôt la vallée, la montagne ou la mer car *"l'image autant que la voix n'utilisent les mots que comme tremplin. Leur destin est autre. Nous avons vu les images-souvenirs s'estomper, pour faire place à la ligne et à la couleur"*⁽¹⁾. Mais il y a insistance sur la description de la montagne comme étant un élément caractéristique de cet espace.

On remarque, aussi, dans le deuxième paragraphe de ce texte qu'il y a de l'anthropomorphisme en attribuant à la montagne des qualités humaines en lui décernant un visage par exemple. Dans ce paragraphe, il y a aussi une forte présence des termes relatifs aux couleurs. Cela a le mérite d'octroyer aux objets

1- AURAIX-JONCHIERE P. et MONTANDON A. : *Op. cit*, p. 431.

décrits des volumes, des attraits voire une vie.

Dans le troisième paragraphe, on assiste à l'importance de la couleur dans la détermination des formes et par conséquent de la place ou de la priorité de chaque élément constituant cet espace qui ne peut être que le caractère spécifique d'une région bien déterminée. Le texte souligne également, l'importance du sentier qui nous fait découvrir toutes les beautés de cet espace en insistant toujours sur l'importance des couleurs dans la représentation de ce sentier. Ainsi faut-il convenir avec Gaston Bachelard quand il disait "*une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin*"⁽¹⁾. L'élément humain n'est rien devant la grandeur et la beauté de cet espace pour cela son introduction n'a été faite que par la fin.

Le troisième texte décrit un espace banal qui est celui de désert. Mais la présentation de cet espace se fait par la comparaison de l'état de cet espace en hiver et de son état habituel dans un temps ordinaire. Ainsi la beauté de cet espace ne serait complète que dans la saison qui reflète ses caractéristiques et lui rende son âme. Alors, cet espace est assimilé, en dépit de sa grandeur, à une ville qui n'est autre que la ville de "Ain-Sefra". La description de cet espace est axée sur le jeu de la lumière et sa tranquillité qui procure un effet de nostalgie. Le changement du regard et de positionnement vis-à-vis de cet espace contribue à son appréciation.

La tranquillité que procure cet espace et due aussi à son assimilation à un autre espace (la forêt) qui constitue l'opposé de l'espace désert. Donc la description des arbres dans ce texte participe à renforcer les attraits et les spécificités de cet espace. Aussi, l'immensité du désert est comparée à un autre espace qui est celui de la mer en évoquant l'agitation des branches. L'autre élément qui contribue à caractériser l'espace désert est le vent qui façonne un autre élément indissociable de ce dernier qui ne peut être que la dune. Cette

1- BACHELARD G. : *La poétique de l'espace*, Ed. PUF, Paris, 2001, p. 29.

dernière évoque un autre élément qui lui ressemble géométriquement (la montagne). Cet enchaînement dans la description et la présentation de ces éléments contribue à l'instauration d'une image assez claire de cet espace.

Le quatrième texte nous présente un espace commun qui est celui de la ville. Dans ce texte, on remarque l'hostilité de cet espace dans la description des gares et des stations métro qui paraissent engorger par la foule. Ainsi l'utilisation d'adjectifs tels que "crispés, las, absent, silencieuse, compressée, ...etc." contribue à peindre cet espace d'un air inconfortable.

Ce malaise se rend plus évident dans l'empressement vers les lieux du travail. Même le déplacement entre le "logis" et le lieu du travail accentue cette angoisse. On peut remarquer aussi, cette assimilation entre l'homme et la machine dans ses gestes et ses actes quotidiens. L'espace de l'usine, qui est un espace clos; contribue à donner cette impression de monotonie qui est le propre de ce genre d'espace. Mais ce qui impressionne dans ce texte c'est le passage de la description d'un espace clos vers un espace ouvert qui est celui de la campagne. Les termes utilisés dans la description de cet espace le laissent perçu comme un espace d'évasion de détente voire de liberté. Une liberté des contraintes de la vie quotidienne, du stress et de la mélancolie qui prime sur les villes.

La comparaison entre l'espace ouvert et clos se traduit dans la comparaison entre un monde tout à fait artificiel et la nature. Donc, dans ce texte il y a une comparaison entre deux mondes qui sont complètement contradictoire; l'un, dans sa simplicité, représente la liberté. L'autre représente, dans sa complexité, l'enfermement.

Dans le cinquième texte, on assiste à la description d'un espace clos qui est présenté ici comme un espace d'aventure plein d'imagination car "*l'espace*

appelle l'action, et avant l'action l'imagination travaille"⁽¹⁾. L'évocation du lit au premier lieu n'est pas fortuite car c'est le propre de chaque chambre à coucher. L'apparition des visions imaginaires est fortement liée à la disposition du décor et à la structure de cet espace chambre. Ainsi les personnages imaginaires se fondaient avec les éléments de la chambre; ils coulaient tout au long des murs emportant balais, guitares, seringues ...etc. dans un mouvement de défilement qui contribue à primer cette scène d'imagination et d'illusion.

Le lit apparaîtrait comme un refuge qui, par une force magique, laissait ces visions imaginaires accoler au mur. On remarque aussi que la chambre, étant un espace clos, est associée à l'obscurité qui facilite l'apparition de ces visions qui font à la fois peur et rire car la chambre ne redevient un lieu sûr qu'avec l'avènement du soleil - qui un élément appartenant à un espace ouvert – et de la mère. En somme tout ce qui se passe dans cet espace est le résultat de ce symbiose entre l'imagination et ce qui à une relation à cette tendre enfance à laquelle nous avons appartenu jadis.

Le sixième et dernier texte nous présente un espace clos aussi; c'est celui d'une école. La description commence par la localisation de l'école qui se trouve à l'extrémité d'un bourg. La description de son état et de ses alentours lui confère un air rustique. On remarque également que la description de cet espace est gestaltique c'est-à-dire, on commence par la présentation de l'extérieur pour arriver à l'intérieur; du général pour aboutir au particulier. Ainsi la description de la salle commence par sa longueur et sa forme pour évoquer par la suite son aspect qui est obscure. Cette obscurité est le propre de ce genre d'espace clos comme nous l'avons signalé avec l'espace chambre. On peut constater aussi que la description de la salle de classe est bien orientée par l'utilisation des indicateurs d'espace; chose qui contribue à l'élaboration d'un effet de troisième dimension. La description de l'estrade du maître, les cartes et les tableaux de

1- BACHELARD G. : *Op. cit*, p. 30.

lecture insiste sur la simplicité des lieux. Ces éléments également constituent un témoignage sur les méthodes d'enseignement utilisées dans ce genre d'espace.

Les élèves sont présentés dans un coin de cet espace qui ressemble plutôt à une étable par son obscurité qu'à une école qui doit être lumineuse.

1.2. Le niveau narratif

Pris au niveau de son organisation narrative, un texte manifeste une succession d'états et de transformations, il s'analyse en termes d'énoncés d'état et d'énoncés du faire. Donc l'objectif de l'analyse de texte est double : il permet de mieux comprendre un texte afin de mieux apprécier le sens et il permet de rendre compte, par écrit, de notre compréhension du texte d'une façon cohérente.

Alors dans ce niveau d'analyse on vise l'acte de lire méthodiquement un texte, de saisir tout ce qu'il nous révèle. Autrement dit, analyser un texte, ce n'est pas dire en d'autres mots ce que dit un texte (paraphrase), mais c'est découvrir comment l'auteur exprime sa pensée, ses sentiments à travers les moyens que lui offre le langage. Nous nous intéressons donc, non seulement au contenu du texte, mais à la manière de l'exprimer. Dans ce niveau la forme est indissociable du fond. Et nous avons accordé une importance capitale à notre choix des textes proposés afin qu'ils obéissent à ce dernier critère.

Ainsi lire un texte littéraire est un acte complexe qui se fonde sur un va-et-vient entre l'indentification de structures, d'éléments formels et l'attribution d'une signification correspondante, à la lumière du sens global du texte. Le texte littéraire a aussi un pouvoir d'évocation du fait que "*les réceptions d'un texte sont multiple, autant qu'il y a de récepteurs [...]*"⁽¹⁾. Tout le contenu du message n'est pas explicitement formulé. Le sens est présent dans une succession de mots, un rythme de phrases, une sonorité. De plus, certains textes portent en eux toute une symbolique. Alors le texte littéraire est non univoque. Par sa richesse

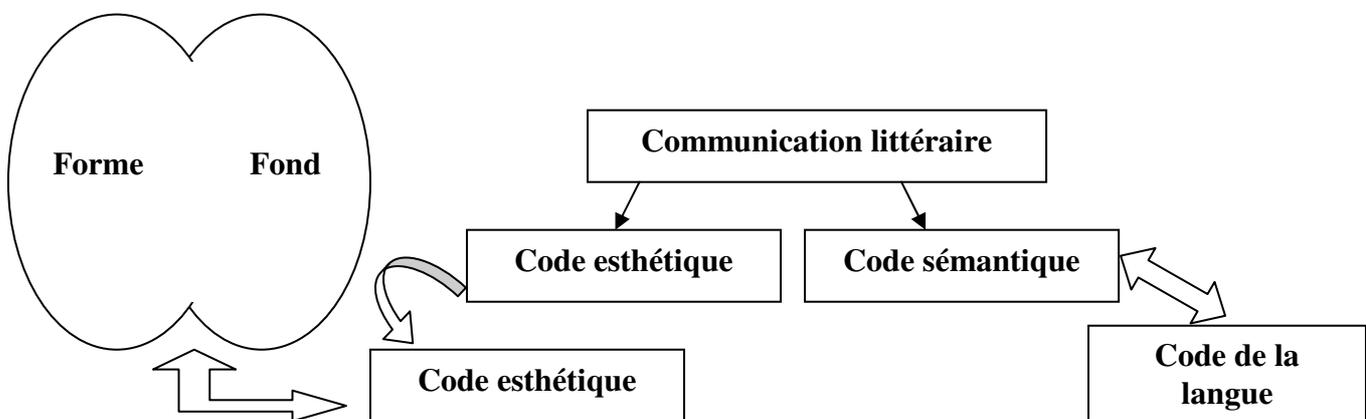
1- CHELARD-MANDROUX I et TAUVERON A. : *Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 195.

sous tous les plans, il se prête à de nombreuses interprétations. C'est en ce sens que l'on parle de plus du caractère polysémique du texte littéraire.

La lecture des textes littéraires proposés exige une compétence littéraire. Celle-ci est une sensibilité à l'art acquise par la fréquentation des œuvres marquées d'une préoccupation esthétique. Cette sensibilité permet de percevoir toute la force des sentiments, la résonance des mots et le symbolisme des images, bref, de rendre tout l'aspect proprement artistique d'une œuvre car dans la communication littéraire, le code est double; on a devant soi un code sémantique et un code esthétique. Le code sémantique correspond au code de la langue, alors que le code esthétique vise une communication se situant à un niveau artistique, où la forme et le fond se fondent.

Donc, la spécificité de la communication littéraire est justement d'engendrer ses propres codes esthétiques et de transmettre ainsi une expérience individuelle et unique. Le problème de l'écrivain est de permettre à un langage, constamment menacé par le cliché et le banal, de dire le nouveau voire de dire l'exceptionnel.

Schéma : 07
Communication littéraire



2. Chromatique et structuration spatiale

Le symbolisme des couleurs concerne l'histoire, le sociologue, le psychologue, le styliste ...etc. une littérature lui est consacrée, et dans des domaines très variés, du symbolisme ésotérique au symbole graphique. Suivant les domaines, les lieux ou les époques, les réponses sont semblables ou différentes, voire contradictoires, car chaque civilisation, chaque groupe, s'est forgé un symbolisme émanant de sa propre culture. En outre, il apparaît que les couleurs ont un pouvoir physique et psychologique sur tout ce qui vit.

2.1. La symbolique des couleurs

Chaque couleur est chargée d'un ou plusieurs sens universels, qu'ont forgés le temps et la tradition. Les couleurs sont également liées à l'expression des émotions. Dans la civilisation occidentale, la couleur associée au deuil est le noir alors qu'en Inde, c'est le blanc. Dans l'Égypte ancienne, le noir est une couleur bénéfique associée à la fertilité ou à la renaissance. C'est la couleur du Nil chargé de limon, matrice de l'univers d'où sortit le Dieu Amon-Râ qui généra les fondations du cosmos et de l'humanité et cela et dû peut au fait que "*le noir [...] est la couleur qui contient toutes les autres*"⁽¹⁾. Mais, par exemple, dans le premier texte proposé, on peut remarquer que la couleur citée est la couleur blanche car le blanc chez les anciens égyptiens symbolise la joie et le faste. Il rappelle la couleur de l'aurore, de la lumière triomphante. C'est aussi la couleur de l'argent qui constitue les os des dieux, la couleur de la couronne de la Haute-Égypte. Le blanc est utilisé pour la tunique des hommes et les habits des femmes et les grands monuments de pierre car "*le blanc fut aussi une garantie de propreté*"⁽²⁾. Cette symbolique perdure à nos jours dans certaines régions pour cela l'auteur les à exploité pour rendre sa description du Nil plus évidente sans oublier l'association d'autres couleurs comme le vert qui s'écrit à titre indicatif en

1- PASTOUREAU M et SIMONNET D. : *Le petit livre des couleurs*, Ed. Panama, Paris, 2005, p. 77.

2- *Ibid*, p. 42.

langue égyptienne avec un hiéroglyphe représentant un papyrus.

Ainsi, les couleurs qui reviennent plus souvent dans les textes proposés sont essentiellement : le vert, le rouge, le bleu, le jaune, et le blanc. Or les couleurs : doré, noir, rose, ocre, argenté le gris sont moins cités dans les textes. Mais ce qui à noter c'est que derrière chaque couleur se cache une valeur symbolique. Cette "*symbolique des couleurs*"⁽¹⁾, utilisée sciemment ou inconsciemment, est plus ou moins chargée sémantiquement suivant le contexte dans lequel est employée.

2.2. Couleur langage et langage des couleurs

La couleur classe, associe choses et êtres. C'est un code, un langage, un ensemble de signes élaborés par les hommes, et ce langage symbolique est différent selon les sociétés, dans l'espace et le temps. En témoignage notamment le lexique des couleurs, reflet de la sensibilité d'une époque et d'une culture.

Ainsi le lexique français contemporains des couleurs est constitué de quelques dénominations directes, vrai noms de couleur (bleu, jaune, noire, rouge, vert ... etc.) et de leurs dérivés (bleuâtre, rougeâtre, rougeur, rosissement, noirceur ...etc.) et d'une multitude de dénominations indirectes, issues de référents concrets, ou parfois abstraits formant un liste ouverte, en perpétuelle évolution. Ces dénominations chromatiques et les locutions et expressions de couleur montrent que les couleurs sont intimement liées à notre vie quotidienne, chacune s'associant à un état, une sensation ou un sentiment et même "*l'association des sons et des couleurs*"⁽²⁾ dans de tel domaine est envisageable. Il en résulte de nombreuses expressions comme : "voir la vie en rose", "passer une nuit blanche", "travailler au noir" ou encore "avoir le sang bleu". Ainsi les mots de couleur anciens ou récents s'entrecroisent, dégagent un large éventail de sensations, de sens, de connotations, de symbole parfois contradictoires "*car*

1- BOURDIN D. : *Le langage secret des couleurs*, Ed. Grancher, Paris, 2006, p. 56.

2- *Ibid*, p. 188.

les couleurs sont fantastiques. Elles ne se laissent pas facilement enfermer dans des catégories"⁽¹⁾, à l'image de la société et l'histoire dont la langue se fait l'écho. Outre des nuances, ce que nous disent le noir, le bleu, le rouge, le rose ...etc. ce sont nos rapports aux couleurs, les valeurs et les tendances de notre époque contemporaine.

III. LA CLASSIFICATION DES IMAGES LITTÉRAIRES

Les types d'images littéraires et leur fonction dans le message littéraire ne se révèlent pas seulement par la forme et le contenu de l'expression verbal, mais également par leur position dans le contexte immédiat de l'énonciation ainsi que dans le contexte plus large du texte tout entier puisque il ne peut "*y avoir d'art littéraire sans images, voir : que l'art littéraire n'est qu'un fastidieux développement des images formées par la conscience*"⁽²⁾. De plus, ils peuvent acquérir des caractères différents dans diverses perceptions esthétiques.

Ainsi on peut distinguer deux catégories d'images littéraires susceptibles d'être perçues dans les textes proposés.

1. Images relatives à l'expression verbale

Dans cette catégorie les images sont liées au contenu et à la forme de l'expression verbale.

1.1. L'image mimétique

C'est la restitution d'une réalité vraie par la mise en avant des caractères visuels saillants. Ce type d'image s'oppose à l'image imaginaire qui est production d'une apparence de réalité n'ayant pas nécessairement son ancrage dans le réel objectif. Donc, l'image est un produit de la mimésis. Elle permet de voir une réalité absente en mettant en évidence les caractères visuels des objets

1- PASTOUREAU M et SIMONNET D. : *Op. Cit*, p. 10.

2- MOURIER-CASILE P et MONCOND'HUY D. : *L'image génératrice de textes de fiction*, Ed. La Licorne, Paris, 1996, p. 77. .

et des scènes représentés. Dans la tradition classique l'écrivain doit créer des images fidèles à une réalité désignée, permettant à l'imagination (au sens littéral comme faculté de concevoir ou de percevoir des images) du lecteur de se représenter le sujet évoqué avec relief. Ce type d'image est présent également dans l'illustration latine qui est une description vivante. L'auteur a donc une obligation morale de fidélité, de vérité dans son imitation d'une réalité qu'il fait apparaître dans ses caractères dominants.

1.2. L'image iconique

C'est la description littéraire d'une œuvre plastique peinte, sculpture réelle ou imaginaire; cette conception de l'image se rattache à l'ecphrasis grecque qui est une description saisissante d'un artéfact. Ce type d'image n'est pas seulement une reproduction, une imitation, une description de la réalité, c'est foncièrement une expérience esthétique, "*une image [...] plus au moins lexicalisée : on se trouve ainsi devant des cas de clichés ou de catachrèses [...]*" ⁽¹⁾. Il est primordial de noter que ici il ne s'agit pas d'une simple et banale description mais c'est une description qui renvoie autant à l'émotion ressentie devant l'objet qu'à l'objet lui-même.

2. Images relatives au contexte

2.1. L'image archétypale

C'est la figuration matricielle supposée issue des expériences premières de l'humanité et inscrite dans un inconscient collectif. Elle est une trace, une archi-écriture précédant la parole qui va l'actualiser, selon les théories postmodernes inspirées par Jacques Derrida. Il ne peut s'agir d'un détail descriptif, d'un personnage emblématique, d'une structure narrative ...etc. susceptibles d'émerger en dehors de chaque parole et de la structurer. Ces matrices ou schèmes engendrent une résurgence des mêmes formes transcendant les variations dans des cultures et à

1- AQUIEN M. et MOLINIE G. : *Op. cit.*, p. 563.

des époques éloignées les unes des autres.

2.2. L'image morale et mythique

Il s'agit ici d'une représentation imaginaire ressentie comme une vérité personnelle au sens de représentation mentale et de mythe. Mais le mythe renvoie aussi plus largement et plus profondément à un système qualifié de dynamique, de représentations imaginaires qui tend à se composer en récit. L'écrivain veut projeter de lui-même, des valeurs et attitudes morales ce qui contribue à la création d'une image morale.

Ainsi, l'image mythique ne représente pas la chose elle est la chose. En effet, le langage symbolique du mythe se développe en réaction au monde et par là lui donne une réalité. A la différence du langage rationnel, discursif, il ne sépare pas le réel du concept, il ne se livre pas à une réflexion ou à une représentation du réel mais il appréhende le réel dans l'image. Alors, *"l'image en tant que [...] mode d'appréhension de la réalité ou comme modèle de saisissement du sens reste, pour l'énoncé littéraire, une source constante d'inspiration"*⁽¹⁾

IV. L'ANALYSE DES COMPOSANTES DE LA STRUCTURE INTERACTIVE

Nous allons essayer de projeter de la lumière sur ce qui rend un texte littéraire compréhensible et attractif, en se penchant sur trois éléments qui forment par leur présence dans l'action d'interprétation d'un texte littéraire une structure interactive.

1. L'auteur

La création peut être comprise comme étant le résultat d'un affrontement provenant de la quête d'une adéquation, impossible par nature, entre l'idée et sa

1- MOURIER-CASILE P et MONCOND'HUY D. : *Op. cit*, p. 77.

transposition matérielle sur un support. Conflit dialectique entre une volonté expressive et quelque chose qui lui résiste et qui deviendra œuvre dans le dépassement de cette résistance. Le degré de cet affrontement traduisant d'une certaine façon le niveau de la création. L'exemple le plus fort, à nos yeux, de cette confrontation entre auteur et œuvre, est celui des auteurs ou des poètes qui se sont confrontés des mois, voire parfois des années avec l'écriture d'un livre ou même d'un texte.

Une autre contradiction est à rechercher dans l'acte de création lui-même. En effet, la pensée à elle seule ne suffit pas pour informer, communiquer, échanger, faire partager...etc. Il nous faut obligatoirement utiliser un intermédiaire, qu'il soit voix, geste, ou texte dans la communication entre individus. Et c'est là que l'affrontement commence, car cet intermédiaire ne sera jamais de la même nature que la pensée qui en est à l'origine. Entre des images mentales insaisissables par essence et n'importe quel matériau expressif perceptible par un de nos organes des sens, il ne peut exister que des décalages, des écarts. La relation est donc toujours source de conflits. Et ici intervient le rôle de l'écrivain traducteur selon Marcel Proust *"qu'il utilise comme outil de création sa langue dite maternelle ou une autre langue apprise après la prime enfance, l'écrivain est toujours traducteur : en effet, étant un locuteur-artiste, son art consiste à s'appropriier en un geste inédit les mots de tous, à ne pas utiliser la langue comme n'importe quel usage tout en jouant sans cesse de cette langue commune pour être compris du plus grand nombre de lecteurs possible sous peine de rompre la communication. Son art est aussi de s'adapter au profil de son personnage et donc à son expression linguistique"*⁽¹⁾

Créer c'est en quelque sorte régler la confrontation entre deux types d'images mentales : celles correspondant à une pensée originelle et celles provenant de la propre lecture que l'on peut faire de la transposition des

1- ACHOUR C. et BEKKAT A. : *Op. cit.*, p. 85.

premières dans un matériel expressif particulier (texte ou poème). Et l'on peut parler de relation dialectique dans la mesure où, tant que ce rapport n'est pas stabilisé, rien ne prédétermine un type d'images mentales à prendre le dessus sur l'autre. Chacun pouvant être cause ou conséquence de l'autre.

S'il semble évident que l'auteur d'un texte est lui-même son premier lecteur, s'il peut ainsi s'identifier au regard de l'autre regardant son œuvre, l'inverse est tout aussi vrai. Lorsque je suis spectateur je partage d'une certaine façon le regard de celui qui a regardé. Devant un texte je suis invité à partager le point de vue où l'auteur a situé le sien, point de vue considéré dans sa triple dimension : physique, identitaire, idéologique. Et en même temps je perçois le texte ou l'œuvre avec ma propre subjectivité, avec mon propre vécu, avec mes propres désirs. Entre mon regard et celui de l'autre il y a à la fois superposition et distance.

Lecteur je m'identifie à l'auteur tout en m'en défendant. J'épouse son regard et je le rejette aussi. Je voudrais être à sa place mais en même temps je revendique la mienne. (Comme dans toute relation humaine, il y a à la fois du semblable qui réunit et de la différence qui personnalise). L'émotion de la réception comme celle de la création, la sensibilité que j'éprouve en réalisant ou simplement en regardant, se jouent dans cette dialectique fusion et résistance au point de vue de l'autre "*car l'accès à la lecture puis à l'écriture pour tous [...] a suscité conjointement un mouvement d'unification [...] et un mouvement de diversification [...] "*⁽¹⁾.

Cette confrontation se réfère aux univers sociaux et culturels dans lesquels les protagonistes évoluent. Univers à la fois semblables et différents. Il faut en effet des références communes pour pouvoir échanger quelque chose dans une relation de communication et en même temps sans différence il n'y aurait rien à échanger.

1- ACHOUR C. et BEKKAT A. : *Op. cit.*, p. 86.

Entre auteur et lecteur se ressemblent et/ou s'opposent des savoirs, des représentations, des vécus, des implications, des valeurs et parfois des âges, des sexes, des classes, des histoires... etc. qu'on doit prendre en considération.

2. L'image

Il existe une diversité quasi infinie d'images que l'on peut catégoriser selon des critères variés. Toutefois la représentation imagée implique toujours l'institution d'un tenant-lieu, c'est-à-dire un élément qui par un certain nombre de conventions remplace le réel absent (personnages, objets ou paysages).

Notons que cette notion de représentation est ambiguë dans la mesure où elle repose à la fois sur des conventions arbitraires et sur une analogie avec la chose représentée. Octavio Paz rappelle que "*le sens de l'image est l'image même [...]*" ⁽¹⁾ car dans une image tout le monde perçoit toujours quelque chose mais ce quelque chose n'a pas forcément la même valeur ni le même sens pour tout le monde.

Si l'image tient-lieu de quelque chose à la place du référent absent cela signifie que le sens de l'image est d'abord fondé sur l'absence car "*[...] l'esprit utilise les images pour saisir la réalité [...]*" ⁽²⁾. Les signes ne sont pas là à la place des choses comme une forme affaiblie de la présence. L'absence des choses propres aux images inscrit la fondation de leur sens dans le renoncement à la perception lumineuse et sensible du monde. De part son origine même l'image a donc quelque chose à voir avec l'invisible et toujours selon Marie-José Mondzain ce qui menace aujourd'hui de détruire le pouvoir de l'image sur nos imaginaires, c'est précisément le déferlement ininterrompu du visible.

L'image ne peut donc nous apporter quelque chose que dans la mesure où elle est aussi absence, frustration de ce qu'elle nous révèle du réel que nous ne voyons pas et que nous ne verrons peut être jamais. Et ce manque, en ouvrant les

1- AQUIEN M. et MOLINIE G. : *Op. cit.*, p. 564.

2- ELIADE M. : *Images et symboles*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 22.

chemins de notre imaginaire en appelle à nos propres représentations mentales et contribue à les transformer. Le premier pouvoir de l'image repose donc dans cette dialectique qui s'instaure entre ce qui est rendu visible du réel (la représentation) et ce que, ce visible témoigne de cette absence de réel qui existe ou a existé et dont notre propre regard ne pourra faire l'expérience réelle.

Par exemple, lorsque je regarde une photographie de paysage ou je lis une description d'un paysage, je suis à la fois transporté, par la pensée, dans un autre lieu et en même temps je suis frustré de ne pas en faire l'expérience réelle. Je suis dans cet ailleurs mais je n'y suis pas vraiment et je n'y serai plus jamais dans les conditions qui ont prévalu à cette photo ou à cette description puisque "l'instant photographique" ou "l'instant descriptive" (voir plus loin) est à tout jamais révolu.

Au delà de l'absence de réel que l'image porte dans ses fondements, la représentation est elle-même une relation entre un visible et un non visible (ou plus précisément entre un représenté et un non représenté) qui s'institue par le biais du cadre ou grâce aux "*mots-images*" ⁽¹⁾. Cadrer, au cinéma, en photographie ou en vidéo et même dans un texte lorsqu'on parle d'un objet décrit, c'est délimiter la portion d'espace qui sera représenté et donc tout autant choisir ce qui ne sera pas montré. On a coutume d'appeler champ la portion d'espace délimitée par la prise de vue ou la description et hors-champ la portion d'espace qui n'est pas représentée.

Délimiter un champ c'est peut être avant tout construire un hors-champ. C'est une notion importante car si deux spectateurs ou un lecteur interprètent une même image ou un passage descriptif de manière différente, ce n'est pas tant à cause du dénoté (ce que je vois ou je lis dans l'image ou dans un texte) mais bien par le connoté (ce que j'imagine à partir de ce que je vois ou je lis) que le hors-champ contribue à construire.

1- AURAIJ-JONCHIERE P. et MONTANDON A. : *Op. cit*, p. 235.

Le cadre est donc ce lieu de tension entre le montré ou décrit et le non-montré ou le non-décrit, entre le visible et le suggéré, entre re-présentation et imaginaire. En même temps le regard que je porte sur une image visuelle ou décrite délimitée par un champ, viendra enrichir ma propre culture visuelle qui à son tour sera convoquée pour interpréter les hors-champs des images à venir.

Entre ce que je vois du champ et ce que j'imagine du hors champ, il y a une relation mutuelle qui s'enrichit à chaque expérience visuelle puisque "*toute image a un certain degré de réalité*" ⁽¹⁾. J'ai la faculté d'imaginer parce que j'ai déjà vu ou lu ce qui n'est pas montré ou décrit et inversement ce qui est montré ou décrit me servira à imaginer des hors-champs futurs. Sans ce travail de l'imaginaire dans l'interprétation de l'image, le non-présent devient alors l'inconnu, l'invisible, l'imprévisible.

Alors l'image est perçue ici comme un lieu de rencontre et de tension entre auteur et lecteur ou spectateur. Cette autre opposition est un aspect dont on parle peu souvent mais qu'il nous semble néanmoins très important car il permet de bien situer les pratiques éducatives de réception. Alors, "*dans cette dialectique que nous avons tenté de présenter, il faut réserver le rôle, difficile à cerner et à définir, mais d'importance fondamentale, que joue l'image*" ⁽²⁾

Si, à propos du rapport auteur/image on a pu parler du mystère de la création on pourrait, pour la dialectique spectateur ou lecteur/image, parler du mystère de la récréation.

La relation du spectateur ou lecteur à l'objet de la communication se joue en effet dans les multiples confrontations qui se produisent entre attente et offre, c'est-à-dire entre des niveaux différents de perception, de compréhension et d'horizons culturels. D'une certaine façon, notre plaisir de spectateur ou de lecteur vient de la possibilité que nous avons de dominer ce qui nous domine. Et

1- THEVENIN A. : *Enseigner les différences*, Ed. Etudes Vivantes, Paris, 1980, p. 95.
2- *Ibid*, p. 95.

l'image qui résulte d'une lecture d'un texte peut nous dominer de différentes façons : culturellement, affectivement, informationnellement.

Si l'image ou l'œuvre est trop forte elle écrase le spectateur ou le lecteur qui n'a d'autre salut que dans la fuite s'il n'arrive pas à déceler ces "[...] *mouvements internes dans la lecture [...]*" ⁽¹⁾. C'est bien parce qu'il y a parfois des décalages trop importants entre les attentes et le plaisir de la lecture ou de la contemplation que la rupture peut survenir. Inversement s'il n'y a aucun effort à effectuer lors de la réception, le produit ou l'œuvre semble alors bien fade.

Ainsi, l'image mentale qui résulte d'une description dans un texte à deux fonctions : la fonction expressive de l'image peut être plus ou moins présente ou recherchée, plus ou moins formalisée ou portée par la subjectivité de l'auteur. L'information de l'image s'adresse à la raison. Elle s'appuie largement sur une lecture analytique de l'image. Le lecteur cherche à comprendre les éléments qui la constituent. Dans l'information domine la prégnance du sens.

L'expression de l'image s'adresse à l'émotion. Elle s'appuie pour l'essentiel sur l'esthétisme, le plaisir du voir, la jouissance de la perception. Dans l'expression domine la prégnance de la forme.

Entre information et expression, toute image contient ces deux dimensions et se perçoit entre et par celles-ci. Ce partage recouvre en grande partie les séparations disciplinaires et sociales qui catégorisent l'image : soit nous sommes dans le langage de l'image (information, communication...) soit nous sommes dans l'esthétique de l'image ou de l'image comme art.

Ces deux domaines disciplinaires pouvant se caractériser de la façon suivante : d'un côté une approche langagière fondée sur une démarche analytique de décomposition en éléments signifiants ; tendance à l'objectivisation, à la reproductibilité de l'analyse du sens construit par les signes ; fonctionnement par apprentissage (formel ou informel) des signes ;

1- GERVEREAU L. : *Op. cit.*, p. 26.

fonctionnement par un savoir intérieur à l'image (l'immanentisme que l'on a reproché à la sémiologie).

D'un autre côté une approche esthétique fondée sur une démarche comparative, en référence implicite ou explicite à d'autres œuvres reconnues, instituées. L'esthétique de l'image est chargée de valeurs émotionnelles, morales, affectives, idéologiques; Fonctionnement par reproduction et dépassement ; fonctionnement par un savoir extérieur à l'image.

Nous pensons que, face à une image, ces deux dimensions - langagière et artistique - sont toujours présentes, même si, selon les situations de production et de réception nous sommes enclins à privilégier l'une sur l'autre. Donc, "[...] *image visuelle et image verbale peuvent se joindre de façon symptomatique.*" ⁽¹⁾

En situation pédagogique, ces deux dimensions sont souvent séparées selon les disciplines de références. Bien évidemment nous nous situons dans une approche multiréférentielle de l'image.

2. L'étudiant

Une autre opposition dialectique tient à la nature même du texte. Il y a, en chacun de nous, deux types de lecteur. Le premier est celui qui se laisse porter par l'histoire du, par sa forme, ses contenus...etc. il lit, reçoit, perçoit le texte et peut s'identifier parfois soit au regard de l'auteur (identification primaire) soit à un des personnages de l'action (identification secondaire). Appelons ce lecteur : lecteur de l'ombre.

Et puis il y aussi, en nous, le lecteur qui perçoit le texte à un degré second, qui s'intéresse à la construction du texte, à sa structure et qui s'attache davantage à comprendre comment le texte fonctionne, comme la description dans ce texte crée l'illusion, comment il manipule les mots pour créer des images. C'est un lecteur au regard distancié que nous appellerons lecteur éclairé.

1- ARON P. et autres : *Le dictionnaire du littéraire*, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 2002, p. 298.

Je peux être ému, surpris, rire ou pleurer si je me situe dans un cas, je peux m'en détacher, prendre de la distance et avoir un regard plus analytique dans le second cas. Dans chaque lecture d'un texte ces deux postures spectatoriennes se confondent ou se superposent et s'opposent parfois. Je suis à la fois plongé dans une description et en même temps je n'en suis pas dupe. Mais il reste à noter que "*la lecture littéraire suppose que le lecteur soit impliqué et le soit avec plaisir, pour que les effets esthétiques puissent jouer à plein.*" ⁽¹⁾

La pratique de la lecture, l'éducation à l'image concourent à faire de nous des lecteurs éclairés en montrant comment le langage fonctionne, comment il peut créer de la vraisemblance. Mais en agissant ainsi on casse un peu le jouet originel qui doit à son tour s'investir dans de nouvelles formes langagières pour créer de nouvelles illusions. Si la description du Nil, et par la multitude d'images évoquées dans le premier texte proposé aux étudiants, a pu fasciner les lecteurs (étudiants), c'est bien parce que ce spectateur éclairé n'existait pas encore et que pouvait donc fonctionner l'illusion d'un effet de réalité.

Ainsi, l'éducation à la lecture de textes descriptifs évoquant des images et l'abondance de ces images lorsqu'il s'agit de textes décrivant des espaces contribuent à accélérer cette dynamique qui fait que, plus le texte est compris, révélé, analysé, démonté, décortiqué...etc. et plus il doit inventer de nouvelles formes pour continuer à séduire. Et l'on peut dire que les nouvelles formes textuelles, s'inscrivent dans cette continuité dialectique d'illusion/désillusion d'un effet de réel.

1- ARON P. et autres : *Op. cit.*, p. 340.

V. CONCLUSION

En guise de conclusion, on peut insister sur la double fonction de l'image littéraire qui est de signifier autre chose et faire rêver autrement.

L'image littéraire renouvelle l'Idée et la signification primaire que l'on a d'une chose quelconque. Puis, cette image littéraire permet d'exprimer une pensée nouvelle chez l'auteur comme chez le lecteur.

Donc, l'image littéraire est un sens à l'état naissant. Elle a pour fonction de donner au mot une signification nouvelle. En effet, un mot nous apparaît souvent sous un ou plusieurs sens déjà définis par un dictionnaire commun à toutes les personnes parlant la même langue. Mais l'on s'aperçoit que l'image littéraire est justement là pour bouleverser ce sens commun et se servir du même mot pour diverses significations. Si par exemple on prend un mot et qu'on l'associe à d'autres mots, l'idée, la signification, changeront en fonction du mot avec lequel il sera associé. Ce qui nous pousse à dire que "*[...] la compréhension de l'écrit implique la prise en compte d'autres données d'ordre linguistique et sociolinguistique [...]*" ⁽¹⁾.

1- MOIRAND S. : *Op. cit.*, p. 51.