

Vers l'image

Lire et imaginer *Gaspard de la nuit*

Une longue tradition issue du romantisme nous dit que la poésie est affaire d'images, et chacun voit intuitivement ce qu'il faut entendre par là. Mais on proposera difficilement un concept de ces images. Le problème se présente comme une aporie : si l'on s'en tient à une approche sémiotique de l'image poétique (notamment en se concentrant sur l'analyse des tropes), on risque de perdre de vue la dimension sensible de la lecture ; et si l'on opte pour une approche phénoménologique ou cognitive (en tablant sur une pensée du corps ou plus généralement du sujet) on risque de relativiser le fait que le poème est un objet de langage.

Mais le problème a une seconde face : l'image étant ce qu'on imagine en lisant, elle constitue à la fois une performance du texte et une performance du lecteur. Et tel serait plus généralement « le texte », si l'on suit un demi-siècle de théorisation de la lecture. Il n'existerait en réalité que d'une interaction avec le lecteur.

Cette idée ne laisse pas d'intriguer, dans la mesure où elle dessine, au rebours de la philologie classique et du structuralisme, un objet instable et partiellement aléatoire (qu'on continue néanmoins d'appeler le texte). Mais après tout, il faut souvent deux (ou plusieurs) causes parfaitement indépendantes pour une seule conséquence.

Cette idée remarquable induit elle-même plusieurs conséquences. D'abord, « l'image » n'est pas à strictement parler le résultat du faire-image ; en particulier, l'ensemble des images d'un texte n'est pas homologue à celui des tropes ni à celui des opérations déictiques de ce texte, ne serait-ce que parce que rien ne garantit leur réussite (à moins de postuler un lecteur qui voit tout et comprend tout, et de postuler une lecture qui exclurait toute autre interaction intellectuelle qu'avec le texte et ses références, hypothèses d'un faible intérêt théorique puisqu'elles sont d'une probabilité quasi nulle, et que, ne le traitant pas comme une variable ni comme un principe de variation, elles diminuent fortement l'intérêt du paramètre « lecteur »). Le récepteur n'a d'intérêt, dans la théorie, que comme principe de variation et comme possible (dire simplement qu'il est là pour « accomplir » le texte, c'est enfoncer une porte ouverte)¹.

¹ Je renvoie sur ces questions aux travaux de Pierre Bayard.

Ensuite, et réciproquement, l'ensemble des images d'un texte n'est pas l'homologue d'on ne sait quel stock d'images culturellement ou cognitivement possibles, ou d'images innées que le texte ne ferait qu'activer. La culture des lecteurs, que l'historien peut essayer de décrire après coup, que le sociologue peut tenter de cerner, le théoricien de la lecture ne peut pas en formuler a priori le contenu. Ce n'est pas son travail, il n'en a pas les moyens, et il le peut d'autant moins que les textes, circulant sur des supports de plus en plus variés, ont une destinée mondiale ; que le public, pris dans son ensemble, est socialement et culturellement mixte, et que les phénomènes d'hybridations culturelles et de transferts culturels sont de plus en plus nombreux et inédits dans le monde. Une classe d'étudiants de haut niveau en français langue étrangère est un bon poste d'observation de ces phénomènes ; et d'une manière générale le métier d'enseignant dispose à penser les aléas de la mimésis.

L'imaginaire des hommes n'est pas un patrimoine, un patrimoine limité et assignable à des frontières, mais un objet de recherche toujours renouvelé, en dépit de ses invariants. De même que leur langage et que leur littérature. Les métaphysiques de la réception et de la lecture reposent souvent sur des présupposés culturels étroits et fragiles.

Du reste, une théorie de la lecture n'a pas intérêt à diminuer la portée de son objet en le neutralisant par des frontières et des règles abusives, c'est-à-dire à minimiser la performance des textes et des textes littéraires en particulier, à négliger la portée de l'expérience esthétique, à renoncer à penser la dimension créative des interactions esthétiques.

Les questions de sémiotique et d'esthétique de la lecture sont devenues si complexes, à mesure que leur paramétrage a augmenté, qu'en les articulant les unes aux autres on pourrait en réalité s'éloigner de chacune d'elles. Refuser l'aporie en choisissant un angle d'attaque, s'ancrer dans une sémiotique ou dans une phénoménologie (ou dans quelque autre système) serait certainement préférable. Mais après tout, la théorie n'affronte pas d'autre risque que celui de se tromper.

S'agissant de littérature, la pensée de ce que le récepteur apporte doit s'articuler à une pensée de l'objet, du texte, du style (en conservant au style sa consistance de fait de langue).

Prenons donc un exemple fameux et très remarquable : Louis, dit Aloysius Bertrand, a composé un recueil de poèmes en prose, *Gaspard de la nuit*, qui porte un sous-titre intrigant : *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*².

Les réflexions qui suivent sont inspirées des réactions d'une classe d'étudiants de la Sorbonne-Nouvelle à ce texte et du travail effectué avec eux.

² Le recueil connu sa première publication (posthume) en 1842. Nous renvoyons à l'édition Poésie/Gallimard (Max Milner, 1980). Le livre sera désigné dans les pages qui suivent par *GN*. Parmi les éditions courantes, on consultera avec profit l'édition de Jean-Luc Steinmetz au Livre de poche (2002).

Narration et représentation

La plupart des éditions de *Gaspard de la nuit* illustrent le recueil de reproductions de gravures de Rembrandt et de Callot. Illustrations parfaitement légitimes, mais qui n'ont qu'un rapport métonymique aux textes.

En effet, les poèmes de Bertrand ne sont pas des descriptions d'images, même s'ils font pour certains d'entre eux certainement allusion à des images (de Rembrandt, de Callot, ou d'autres artistes)³. Ce sont en général des poèmes narratifs : pour la plupart d'entre eux ils racontent des anecdotes, qui s'enracinent dans des situations très concrètes, mais d'un autre temps et/ou d'un autre pays. Il s'agit de micro-récits d'un moment, d'une interaction, d'un geste, d'une parole, d'un événement imprévu.

On peut donc considérer que pour être compris ils nécessitent une participation imaginative rigoureuse, précise et concrète. Par exemple, dans « La Chasse »⁴, il importe de comprendre une scène d'action violente, rapide et soudaine :

Regnault avait l'œil rouge d'un fou ou d'un damné ; Hubert était soucieux ; et la chasse toujours allait, toujours allait, claire étant la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois.

Mais voilà que soudain une troupe de gens de pied, embusqués dans la baume des fées, se rua, la lance bas, sur la chasse joyeuse. Regnault dégaina son épée et ce fut – signez-vous d'horreur ! – pour en bailler plusieurs coups au travers du corps de son cousin, qui vida ses étrières.

- « Tue, tue ! criait le Ganelon. »

Mais le fait est que, si chacun comprend bien l'essentiel du message, il demeure confus au premier abord pour la plupart des étudiants.

Déployons ce que le texte ne dit que partiellement. Ce ne sont pas les « gens de pied » (archaïsme typique du style de Bertrand) qui font tomber Hubert (lui font « vider ses étrières »). Ils se présentent « la lance bas » (autre exemple d'archaïsme) pour lui barrer

³ Voir Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, Le sens du pittoresque*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

⁴ *GN*, p. 166-167. Le poème a pour sous-titre : « (1412) ». Il est tiré du quatrième livre de *GN*, « Les chroniques ».

soudain la route ou blesser son cheval, et c'est Regnault qui (comme il est parfaitement explicite) fait chuter son cousin en le blessant. « Tue, tue ! » sont les paroles prononcées par Regnault (« le Ganelon », c'est-à-dire le félon, le traître) à l'un de ces « gens de pied » après qu'Hubert est tombé de cheval. Hubert est donc achevé à la lance au sol, comme une bête.

Le scénario est très précis et consiste en « petits faits vrais » comme les aimaient Stendhal et Mérimée, contemporains de Bertrand ; mais la narration, bien qu'elle explicite l'essentiel, rend la lecture difficile en recourant aux archaïsmes, en substituant un nom à un autre (« le Ganelon », personnage de traître dans *La Chanson de Roland*, pour désigner Regnault), en procédant par métonymies (« vider les étrier » pour « tomber de cheval ») et par ellipses (ellipse d'une phrase signifiant que l'un des fantassins terrasse Hubert par exemple), et en ironisant cyniquement (« la chasse joyeuse », « la baume des fées »). Toutes ces difficultés locales s'ajoutent à la soudaineté et à l'imprévu de la catastrophe, c'est-à-dire à l'ellipse des intentions de Regnault et des préparatifs de l'assassinat⁵.

Dans le poème suivant, « Les reîtres »⁶, il importe évidemment de comprendre la scénographie imaginée par Bertrand :

Trois reîtres noirs, troussés chacun d'une bohémienne, essayaient vers minuit, de s'introduire au moustier avec la clef de quelque ruse.

- « Holà ! holà ! »

C'était un d'eux qui se haussait debout sur l'étrier.

- « Holà ! un gîte contre l'orage ! Quelle méfiance avez-vous ? Regardez au pertuis. Ces mignonnes qui nous lient en croupe, ces barillets que nous guindons en bandoulière, ne sont-ce point filles de quinze ans et vin à boire ? »

La situation est claire, mais le langage toujours touffu, toujours rare et bizarre, exige un travail de décodage et captive en lui-même ; les personnages ont cette densité plastique (« trois reîtres noirs » à cheval dans la nuit orageuse) et ce « pittoresque » romantique fait de singularité et de stéréotypie que Bertrand recherche avant tout ; mais ici encore la narration complique le travail de l'imagination ; la situation est prise dans son cours, sans que le lieu ait

⁵ Pour une analyse du style des « vignettes » de *Gaspard de Nuit*, voir l'étude remarquable de Vincent Vivès, « Silence, blanc, interstice », in Steve Murphy (dir.), *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, PUR, collection « Didact' français », 2010. Voir aussi dans le même volume Eric Bordas, « Epithètes antéposées dans *Gaspard de la Nuit* » et Georges Kliebenstein, « Aloysius Bertrand et le pacte onomastique ».

⁶ *Ibid.*, pp. 168-169. Le poème est tiré du quatrième livre de *GN*, « Les chroniques ».

été identifié, sans que les personnages soient distingués les uns des autres, et sans que leurs intentions soient explicitées ; la prise de parole (« Hola ! Hola ! ») résonne sans avoir été introduite ni attribuée ; or le texte consiste presque essentiellement en prises de paroles (à l’instar de nombreux poèmes de Bertrand⁷) ; aucun énoncé ne décrit le monastère (Bertrand écrit simplement « au » moustier (monastère), avec cet usage quasi déictique de l’article défini qui court-circuite la description, se substitue à l’information), ni ne décrit la porte à laquelle se heurtent « les reîtres » (terme non familier). Pour celle-ci, c’est un jeu de mots (« avec la clef de quelque ruse ») qui la signifie par métonymie.

Cependant dans les interstices du dialogue des détails nous parviennent ; l’autre côté de la scène et l’autre pan du scénario, de l’autre côté de la porte, se mettent en place. Un espace complexe et un récit rusé petit à petit se construisent :

Une clarté rayonna au mitan fendu de la porte.

- « Arrière, démons de la nuit ! »

C’étaient le prieur et ses moines, processionnellement armés de cierges.

Ces espaces, toujours très « pittoresques », s’élaborent donc progressivement, quelquefois (souvent) à contretemps. Ils se disent partiellement et dans une relative indétermination, dans un rapport dialectique avec les traits baroques de la narration et du langage.

Cette fragilité est le propre de « l’image lue » ; Bertrand ne fait qu’exploiter de façon paroxystique (paroxystique en 1830-1840) des propriétés générales du discours et de la représentation littéraire⁸. Seulement, ce que la narrativité d’une part soustrait (par un montage abrupt), elle le rend d’autre part (par sa cohérence sémantique d’ensemble, dans un arc narratif court et dense).

Dans « Le marchand de tulipes »⁹, le poète met en scène la rencontre incongrue de deux personnages drolatiques : un vieux théologien catholique flamand et un marchand, qui fait irruption dans son cabinet pour lui vendre un oignon de tulipe. Le poème en six couplets évoque deux poissons dans un bocal, une fenêtre, une porte et, pour refermer le poème, un

⁷ L’attribution des paroles et même l’estimation du nombre de personnages est quelquefois sujette à caution, par exemple dans « La tour de Nesles » (pp. 115-116).

⁸ La littérature réaliste n’échappe pas à la règle. Voir François Vanoosthuyse, « Dispositif et temporalité », in Bérengère Voisin (éd.), *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, Studia Romanica Tartuensia, VII, 2008 ; « Les aléas de la deixis », in Vincent Jouve (éd.), *Quelles nouvelles approches pour le texte littéraire ?*, Editions et Presses de l’Université de Reims, 2012 (à paraître).

⁹ *GN.*, pp. 95-96. Le poème est tiré du premier livre de *GN*, « Ecole flamande ».

tableau d'Holbein représentant le duc d'Albe¹⁰, régent des Pays-Bas espagnols, chef des armées et de l'inquisition¹¹. Mais on ne sait pas quelle est la forme générale de la pièce, ni comment ces éléments sont positionnés les uns par rapport aux autres, ni où précisément par rapport à la fenêtre se trouve la table du savant, ni comment le marchand de tulipes peut ouvrir la porte alors qu'il a les bras chargés de pots de fleurs. Ironiquement, le portrait du duc d'Albe est d'abord pris pour le duc d'Albe lui-même. Cependant on perçoit *les schèmes* d'une image : schèmes de couleurs, schèmes de matières (le bois, le papier), schèmes formels (les boîtes, le bocal, la bible qu'on ferme), et schème scénique – le « géométral » de la scène (le face-à-face à caractère oppositionnel des deux personnages dans deux zones séparées de la même pièce, l'un du côté de la fenêtre, l'autre du côté de la porte). Autrement dit ce récit, qui prend son envol à partir de rien (« Nul bruit, si ce n'est le froissement... »), met à notre disposition les schèmes d'une image dont il garantit la cohérence et le sens, mais il ne la fixe pas. Je cite intégralement ce poème peu commenté :

Le marchand de tulipes

*La tulipe est parmi les fleurs ce que le paon
est parmi les oiseaux. L'une est sans parfum,
l'autre est sans voix : l'une s'enorgueillit de sa
robe, l'autre de sa queue.*

Le Jardin des Fleurs rares et curieuses

Nul bruit si ce n'est le froissement de feuillets de vélin sous les doigts du docteur Huytlen qui ne détachait les yeux de sa Bible jonchée de gothiques enluminures, que pour admirer l'or et le pourpre de deux poissons captifs aux humides flancs d'un bocal.

¹⁰ Holbein en vérité n'a jamais peint le duc d'Albe.

¹¹ Le dernier couplet des poèmes de *GN* est souvent l'occasion d'une apparition de ce type. Cf. par exemple « La tour de Nesles » (pp. 115-116) ou « Le marquis d'Aroca » (pp. 188-189). L'apparition du duc d'Albe, au fort pouvoir stupéfiant, redouble celle d'une fleur de la passion, en une sorte d'hendiadyin.

Les battants de la porte roulèrent : C'était un marchand fleuriste qui, les bras chargés de plusieurs pots de tulipes, s'excusa d'interrompre la lecture d'un aussi savant personnage.

- « Maître, dit-il, voici le trésor des trésors, la merveille des merveilles, un oignon comme il n'en fleurit jamais qu'un par siècle dans le sérail de l'empereur de Constantinople ! »

- « Une tulipe ! s'écria le vieillard courroucé, une tulipe, ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Wittemberg la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton ! »

Maître Huynten agrafa le fermail de sa bible, rangea ses lunettes dans leur étui, et tira le rideau de la fenêtre, qui laissa voir au soleil une fleur de la passion avec sa couronne d'épines, son éponge, son fouet, ses clous et les cinq plaies de Notre-Seigneur.

Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'œuvre d'Holbein, était appendu à la muraille.

L'image comme profondeur

Sans doute, si l'objet des poèmes est de faire image, les comprendre c'est s'approcher de cette image qu'ils font. Mais manifestement, on ne peut pas s'en approcher sans comprendre ce qu'ils racontent et comment ils le racontent. La compréhension du faire-image n'est pas séparable de l'intelligence du récit. Il n'y a pas de processus représentationnels qui soient indépendants de la narration. Il n'y en a pas non plus qu'on puisse envisager en faisant abstraction des aspects lexicaux et syntaxiques du discours.

Naturellement, la performance du texte a à voir avec la représentation des personnages, des actions, des perceptions, des sentiments, des objets, des espaces, en bref avec tout un matériel iconique, et kinesthésique (contact du vélin, chutes de cheval, blessures, etc.) ; mais le discours est un montage et non un tableau. En dehors du fait que la représentation engage des significations complexes, présente localement des difficultés lexicales ou figurales (ellipses, métaphores, ironie, etc.), le montage du discours en affecte la clarté ; soustrayant et additionnant de la matière, il travaille à la masquer autant qu'à la faire voir, et tend à se rendre lui-même visible à sa place.

Et c'est bien le problème du récepteur : le discours poursuit d'autres buts que le tableau, qui ne l'excluent pas mais qui le contrarient, ne serait-ce que parce qu'ils sollicitent son attention ; et si, par définition, on n'a pas d'autre raison d'espérer survoler visuellement le texte qu'une intention particulière de voir et de comprendre ce qu'on voit, lui travaille constamment et à susciter et à décevoir ce désir, dans un jeu de séduction auquel les savants

en images seront précisément sensibles, parce qu'ils sont ceux qui savent le mieux combien elles défient les yeux, et combien l'œuvre des grands peintres et des grands photographes ressemble peu à l'idée qu'on se fait ordinairement d'un « tableau ». En ce sens, Aloysius Bertrand rivalise avec les artistes.

Pour saisir « l'image », il faut donc avoir résolu la plupart des difficultés locales, et être en mesure de penser à l'échelle du montage et non seulement à l'échelle du syntagme ; il faut, d'une part, être réceptif aux détails, et d'autre part se détacher de la phrase, envisager la composition du discours, l'enchaînement et la hiérarchie de ses segments, son rythme d'ensemble. Il faut aussi pouvoir voir et interpréter toutes sortes d'aspects du discours qui ne relèvent pas de l'iconique.

La première entreprise des étudiants les plus lucides, c'est donc de résoudre les difficultés de lecture. C'est-à-dire d'abord d'interpréter le lexique – un lexique concret (noms d'objets, verbes d'action, couleurs, etc.) – et cela implique qu'ils identifient le contexte historique et culturel de l'anecdote qu'ils lisent. Le deuxième niveau de compréhension concerne le récit, c'est en particulier l'identification des personnages et l'interprétation de leur psychologie. Savoir à qui on a affaire. Un étudiant suggère par exemple que le maçon, dans le poème du même nom¹², pour être capable d'identifier comme il le fait les armes, les uniformes et les activités militaires, doit avoir lui-même des compétences militaires¹³. Voilà le genre de décisions qu'on prend avant toute autre, pour habiter le texte, pour s'y orienter, pour le comprendre. « L'image » vient bien après. Le nerf de la lecture, même dans ces petites machines déictiques, c'est l'histoire. Donc les verbes d'action, les adverbess de temps, etc.

Mais ces histoires sont étranges et ces récits davantage encore : une bonne partie de l'information est éludée ; celle que le poète explicite est souvent inattendue ; le passage d'un couplet à l'autre est généralement abrupt ; la scénographie est suggérée partiellement et par métonymie ; une bonne partie des relations spatiales est énigmatique. On en conclut aisément qu'elles signifient l'insignifiance¹⁴.

Si l'on se passe très couramment d'imaginer pour lire, c'est que l'image – pour autant qu'on puisse appeler ainsi la performance iconique des textes – est certainement la dernière chose qu'on puisse voir. L'image n'est donc pas l'écume du discours, sa partie superficielle, ce au-delà de quoi on s'empresse de chercher « le sens profond », « le sens caché ». C'est l'inverse : tout le monde a très vite son idée au sujet du « sens caché » du récit et de ses « symboles »¹⁵.

¹² *GN*, pp. 89-90. Ce poème est tiré du premier livre de *GN*, « Ecole flamande ».

¹³ Il n'y a pas lieu ici d'estimer la pertinence des interventions des étudiants.

¹⁴ Vincent Vivès, *op. cit.*

¹⁵ La couleur rouge signifie ceci, la couleur bleue signifie cela, etc.

On pourrait assez facilement défendre ce paradoxe que le « sens » du texte est sa surface et non sa profondeur, et que la profondeur, c'est l'image¹⁶.

Lecture et culture visuelle

Sans doute on peut admettre que, puisque Bertrand affiche sa dette envers Rembrandt et Callot, on ne peut pas comprendre ce qu'il fait sans connaître Rembrandt et Callot. Que c'est un savoir qu'il faut apporter avec soi quand on lit Bertrand.

Cependant, en dehors du fait (dont je ne veux pas discuter plus longtemps ici) que la dette de Bertrand envers Rembrandt et Callot est difficile à apprécier, si quelqu'un lisait Bertrand en n'ayant jamais vu aucune image de ces deux artistes (et c'est le cas de la majorité des étudiants), il lirait sans doute autrement, il verrait sans doute quelque chose d'autre qu'un lecteur averti, mais il serait évidemment impossible de nier qu'il eût lu et compris quelque chose.

On pourrait postuler plus généralement qu'un texte comme celui-ci réclame, pour être apprécié, une culture visuelle. Que pour apprécier un faire-image il faut avoir une certaine habitude des images en général. Et de préférence une culture appropriée à l'objet. Prenons l'exemple du poème intitulé « Le maçon » :

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudé, – si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échanquée et immobile d'un tiercelet.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban. (...)

¹⁶ Je renvoie à ce sujet aux travaux de Stéphane Lojkin et Philippe Ortel sur « le dispositif » et « la scène ».

Ce poème, dont la parenté avec *Notre-Dame de Paris* n'est pas fortuite, semble nous renvoyer à toute une iconographie panoramique (et surtout en plongée), que la critique dix-neuviémiste a remarquablement commentée¹⁷. On songe à toute l'action de *Notre-Dame de Paris* qui se situe au sommet des tours de la cathédrale, ou même à la dernière page du *Père Goriot*, ou à des poèmes comme « Moïse » de Vigny ou « L'isolement » de Lamartine ; mais, plus généralement, ces textes paraissent pouvoir former avec certaines images de la même époque (1820-1850) un seul et même corpus de documents qui tous mettent en œuvre ce même dispositif panoramique et vertical. On songe par exemple au frontispice du *Diable à Paris* :



Grandville, Frontispice de *Le Diable à Paris - Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle* (Hetzel, 1845)¹⁸

¹⁷ Voir en particulier Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001 ; Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Rayon photo, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2002.

¹⁸ En soi, cette image très complexe mériterait une étude approfondie que je ne peux faire ici. Je renvoie à Philippe Hamon, *op. cit.*.

On voit bien que Bertrand joue sur le caractère stupéfiant de ces vues : elles étaient nouvelles dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Il s'emploie à fixer un vertige, comme Rimbaud dira plus tard, mais il le fait en désamarrant le langage, sans investir le registre attendu de l'émotion, sans s'astreindre non plus à la vraisemblance (à partir du quatrième couplet, il est question de micro-détails invisibles de si haut à l'œil nu), et surtout sous une forme elliptique et lexicalement intrigante, qui témoigne (comme les poèmes précédemment cités) d'un investissement fortement libidinal des possibilités tactiques, syntaxiques et sonores du langage. Bien sûr il est question dans « Le maçon » de l'expérience sensible et même émotionnellement forte d'une vision vertigineuse (qui est aussi le spectacle des guerres de l'Espagne en Flandre), mais le texte, lui, ne livre pas son objet ni son sentiment de manière transparente¹⁹ ; il s'apparente toujours quelque peu à un mot d'esprit. Il n'empêche que la présentation du corpus iconographique et textuel susdit a paru très éclairante.

Inversement, il est difficile d'apprécier ce que la connaissance de ces images, ou d'images similaires, apporte spontanément à la compréhension du texte. Aujourd'hui, en dehors du fait qu'il est relativement aisé d'expérimenter soi-même ce type de vues, en escaladant une montagne, en prenant l'avion, ou en se trouvant au dernier étage d'un immeuble, le dispositif iconique que le poème met en œuvre est devenu banal. Cependant, il ne suffit pas aux étudiants de connaître ce type d'images pour comprendre, ni pour qu'ils soient certains de comprendre quand ils comprennent, ce que le texte décrit. Il faut leur apporter cette culture visuelle, ou les y conforter, pour que la lecture se fasse. Le texte lui-même ne dit pas « je suis semblable à ces images », « c'est ainsi que je fais image », ni « je suis une image » (on ne le croirait pas d'ailleurs) ; il n'est pas une icône, ce n'est pas par la vue qu'on identifie ses contenus.

Des esprits chagrins diraient qu'à mesure que nous basculons dans « la culture de l'image », nous sortons de la culture de l'écrit. J'ignore si c'est le cas, mais il est clair que cette entrée dans « la culture de l'image » n'est en elle-même d'aucun secours pour comprendre ce type de textes, et que ce qu'il faut prioritairement pour comprendre un texte-qui-fait-image, ce sont des compétences de lecture. Simplement, à coup sûr, l'imagination fait partie de celles-ci. L'intérêt pédagogique de ce type de textes, c'est qu'ils invalident toute procédure scolastique.

Imagination contre scolastique

Le langage n'a pas besoin du relai de l'imagination pour fonctionner. Dans le langage, le récepteur peut fort bien (et sans doute aspire à) ne pas apporter grand-chose. Et à coup sûr, s'agissant de ces « pique-niques » auquel il nous est donné de réfléchir, le régime scolastique

¹⁹ Pour une analyse approfondie de ce poème, voir Nicolas Wanlin, *op. cit.* Voir aussi les articles de Denis Hüe, « La ville et ses clochers : Bertrand et le Moyen Age » et de Nathalie Ravonneaux, « Le Maçon. Texte et avant-textes », dans Steve Murphy, *op. cit.*

est maigre. N'est-ce pas le propre du langage et a fortiori du jargon qu'il n'ait, en somme, pas besoin de se faire comprendre pour occuper notre espace et notre temps ; qu'il lui suffise d'être interprété pour fonctionner, et de fonctionner pour être interprété ? L'erreur et le malentendu n'en font-ils pas intrinsèquement partie, non pas à cause de l'imagination, mais parce qu'il la requiert peu ou mal ?

Nous savons (puisque nous avons tous reçu une éducation de ce type) que l'imagination s'éduque, se travaille, se cultive, au même titre que toutes les facultés intellectuelles. Je veux dire non seulement l'imagination créatrice, mais l'imagination comme faculté interprétative. Cependant, de toutes les compétences nécessaires à la lecture, elle est certainement celle que l'enseignement de la littérature a le plus délaissée. L'imagination tient souvent pour peu de choses dans les processus interprétatifs. En contexte universitaire, de toutes les opérations qu'on peut raisonnablement attendre d'une lecture, celles qui consistent à se représenter concrètement les choses (et donc à dire précisément ce qui se passe), sont souvent perçues comme les moins nécessaires.

La scolastique par définition se dresse contre l'imagination, de même qu'elle se dresse contre le jugement et contre l'opinion.

S'agissant d'un texte comme *Gaspard de la nuit*, il ne serait pas rigoureux d'imputer les erreurs ou les stupeurs d'une proportion d'étudiants exclusivement à un déficit d'imagination. La difficulté de lire nous dit nécessairement quelque chose des textes de Bertrand eux-mêmes (et plus généralement de la littérature, et plus généralement du langage).

Mais c'est tout de même l'occasion de dire à quel point les études littéraires gagnent à être concrètes : parce que la littérature sollicite l'imagination, et qu'il convient de la relayer en ce sens. Il convient donc de prendre au sérieux, comme centrale (et non comme un problème d'esthète), la question sémiotique et esthétique du faire-image et du travail de l'imagination dans la lecture.

D'autant plus que la prise en compte de ce problème spécifique permet de se défaire d'un certain nombre de lieux communs sur la réception, c'est-à-dire précisément des plus rigides et des plus idéalistes d'entre eux.

La lecture n'est pas l'accomplissement d'un programme, elle n'est pas strictement balisée, la littérature n'est pas une forêt de purs signes homogènes aux règles connues d'avance. Elle ne s'apparente ni strictement à la vue, ni à l'écoute, ni à un décodage : elle m'affecte sur plusieurs plans à la fois et parfois contradictoirement ; l'écoute, la vision et les mots se disputant ma vigilance, mon désir et mon temps. Elle n'est pas polarisée et focalisée comme une boîte optique d'un extérieur abstrait et souverain (« le locuteur », « le lecteur » transcendants) vers un intérieur incandescent et charnel (« la diégèse ») ; ce que je vis en lisant est encore moins la projection stable dans un espace purement mental du message que m'adresse une pure « voix » ; mais la lecture n'est pas non plus la projection de mon intériorité vivante dans un monde de signes morts ; elle est l'ensemble hétérogène et discontinu des réponses que je construis, en y engageant involontairement plus ou moins de

mon être, au contact d'un objet de langage que je sais habité et sensé, mais dont la performance multidimensionnelle échappe toujours partiellement à mon contrôle, de même que je lui échappe.