

# L'AVEUGLE ET LE PARALYTIQUE: DU ROMAN AU CINEMA

André Gabriel

(University of Minnesota, Twin Cities)

---

*Il y a de certaines vérités qu'il ne suffit  
pas de persuader, mais qu'il faut encore  
faire sentir.*

Montesquieu, *Lettres persanes*, lettre xi.

La description a de tous temps préoccupé ceux qui s'intéressent à la littérature. Récemment plusieurs études ont été publiées, qui hélas n'éclaircissent pas beaucoup le profane.

Pour Pierre Reboul,<sup>1</sup> la description est conceptuelle: «Elle révèle l'homme et sa condition» (p. 14). Il concède plus loin: «Que la description soit, on ne peut le nier. Qu'elle dispose d'un certain et incertain pouvoir sur l'esprit du lecteur c'est, du moins, mon expérience. Efficacité paradoxale...» (p. 17). La description est un témoignage [De quoi ?]. Elle a l'autorité de celui qui dit: J'ai vu; elle unit donc le sujet et l'objet dans le récit [Pourquoi ?]. Elle est «le lieu privilégié du sens, dans une écriture lieu d'une révélation implicite plutôt qu'explicite dite et non dite à la fois.» On apprend que «toute poésie qui ne révèle rien est morte» (p. 18). Mais que doit-elle révéler? Pierre Reboul reste vague.

Pour Anne Nicolas,<sup>2</sup> la description «sert sans doute à désigner le texte comme 'littérature', à le situer dans la gratuité de l'ornemental — n'étant elle-même que hors d'œuvre, gratuité au second degré; elle sert aussi à reproduire ou représenter» [Qui l'eût dit ?] (p. 61). Anne Nicolas remarque que dans *Les Travailleurs de la mer*, la description a une autre fonction. Elle agit d'abord comme «opérateur de freinage» (p. 62), «piège à regard»[?], puis elle apprivoise la rudesse du vocabulaire technique [Pourquoi est-il là?] (p. 73). Enfin, la fonction de la description est

d'assurer la circulation du langage entre les interlocuteurs, et entre le texte et le lecteur. La description est une monnaie d'échange linguistique, qui mime le jeu de la domination et de la possession...échange gratuit pour le plaisir du geste. La description est un plaisir de parler sur les choses, plaisir de manipuler le langage et d'y feindre l'échange des fonctions dominatrices, plaisir de prendre les choses et le langage, d'oblique» (pp. 75-76).

Pour Philippe Bonnefis,<sup>3</sup> la description est «un espace fendu», un «espace citationnel» etc. Evoquant la dernière description de *Germinal*, Bonnefis écrit:

Car il ne s'agit pas tant, ici, de montrer que d'indexer: rassembler, en somme les mythes qui relient la suite des descriptions dans le livre, qui, de ces descriptions font, effectivement une suite, prenant le réel dans les feuillets cousus d'un livre, regrouper un savoir mythique dispersé (p. 109).

Là encore il s'agit d'une démarche intellectuelle, d'un savoir mythique. Bonnefis parle de code, de savoir, de polysémie, la connotation étant une maladie du sens et l'image défaillante. Ailleurs: «Une description ne semble vraie qu'à respecter la convention d'une simplicité au moins apparente. Ici, on ne voit que les plis» [Le mot est à la mode.] Car la fonction du langage est de représenter le réel (p. 127). La description? «Coups d'écriture pour rien, écriture à blanc» (p. 131). Enfin, la description est un écran (pp. 132-151). «D'où la tâche épuisante du descripteur. Il multiplie les réalités en 'd'éternelles descriptions', parce que le réel les disperse, les dissipe» (p. 151).

Heureusement, d'autres critiques trouvent à la description une fonction et l'intègrent à la signification générale de l'œuvre. Ainsi, pour Michael Riffaterre,<sup>4</sup> elle est signifiante. Conception qui cependant s'adresse encore aux phénomènes logiques conscients, les commentaires de Riffaterre et le choix de ses exemples le montrent bien. Lorsque Chateaubriand compare les tours de Chambord à des feux d'artifice, Riffaterre explique:

The aptness of the fireworks metaphor is not due to any similarity in shape between a flare, or Roman candle, and a

roof-lantern...the aptness lies in the symbolism: it enables the text to develop indirectly a periphrasis for the word *firework*; this periphrasis in turn functions as a symbolic paraphrase for *arabesque*, the term concluding our description.

Or l'arabesque, ajoute Riffaterre, fait penser à la spirale [Pourquoi pas?] qui est le symbole le plus familier de l'aspiration spirituelle. Cela est sans aucun doute le cas dans la plupart des descriptions littéraires, les auteurs jouant consciemment ou non sur des symboles connus, sur des connotations, comme Balzac qui est persuadé qu'en décrivant l'appartement d'un personnage il nous fera mieux saisir sa personnalité. Mais est-ce là tout? Car Riffaterre conclut:

This, it seems to me, suggests that the primary function of literary description is not to make the reader see something. Its aim is not to present an external reality. Description, like all literary discourse, is a verbal detour so contrived that the reader understands something else than the object ostensibly represented. Description translates this something else into the idiolect of the apparent object. The mimesis is thus subordinated to the significance, rather than the other way around... (p. 125).

Que la description ne soit pas là pour décrire, c'était évident. Ce qui est moins évident, c'est cette «autre chose» que le lecteur doit «comprendre» grâce à elle. La description est donc pour ce critique un acte hautement conceptuel qui réduit la littérature à une activité intellectuelle, à une transmission de messages, d'informations, et [Pourquoi pas?] de connaissances.

Pour d'autres les choses sont plus simples trop simples peut-être. Ainsi, prenant le contre-pied de Riffaterre, Michel Butor explique:

Nous présenterons donc un espace 'habité';...Non seulement je suivrai les pérégrinations [*sic*] de mes personnages passant avec eux par un corridor pour aller de la salle à manger à la cuisine, mais moi-même je décrirai un trajet propre à l'intérieur de ces décors.<sup>5</sup>

Roland Barthes semble abonder dans ce sens lorsqu'il écrit:

La seconde force de la littérature, c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement: le réel.<sup>6</sup>

Mais d'où vient cette nécessité de maintenir le «réel» dans la fiction? Pourquoi ne pas laisser libre cours à l'imagination du lecteur?

Jean Rousset qui semble préoccupé par la «signification» de l'œuvre littéraire dans *Forme et signification*<sup>7</sup> dépasse le simple sens et fait allusion aux effets que la lecture peut produire sur le lecteur qui, dit-il

s'installe dans l'œuvre pour épouser les mouvements d'une imagination et les dessins d'une composition. Il est trop occupé à participer pour se reprendre, à vivre une aventure d'être pour se poser en spectateur (p. xiv).

Ce lecteur, Jean Rousset l'imagine «tout en antennes et en regards» (p. xv). Et dans son analyse de *Madame Bovary*, Rousset insiste sur l'aspect visuel de l'œuvre, la contemplant presque comme on contemple un film. Charles Bovary entre dans le champ visuel du lecteur, Emma entre dans le champ visuel de Charles, etc....En lisant ces descriptions, on n'a pas à comprendre, à saisir un message, à trouver des signifiés derrière des signifiants, à découvrir des symboles; on est, vécu, on est manipulé. Encore plus si on suit Emma. Elle est souvent à la fenêtre, et, comme elle, on se sent enfermé. Fenêtre de premier étage lorsqu'elle se sent bien, fenêtre de rez-de-chaussée quand elle est déprimée. «Mais, plus encore, cette disposition permet au lecteur d'éprouver de l'intérieur la forme de la connaissance que Charles a, et aura toujours de sa femme» (p. 117). Au mieux de leur relation, Emma et Rodolphe font une promenade qui les amène au sommet d'une colline d'où ils dominent la vallée. «L'entrée dans la passion se marque par une ascension au-dessus du niveau habituel de l'existence dont le site se résorbe et s'annule sous les yeux d'Emma» (p. 125). Même si Rousset fait encore de cette lecture un acte de déchiffrement: «au lecteur attentif d'établir la relation et de sentir les richesses dont se charge un livre si fortement composé» (p. 126). S'il fait encore de la lecture un travail analytique peu accessible au lecteur moyen, c'est pourtant lui qui nous oriente vers une solution plus satisfaisante.

Bernard Pingaud<sup>8</sup> définit en effet le romanesque comme «cette qualité particulière que revêt toute histoire écrite et qui fait qu'elle ressemble davantage à nos rêves qu'à la réalité.» Il remarque qu'au cours des siècles on a cherché à justifier le roman en le rendant utile, en en faisant un moyen d'instruire, un instrument de moralité aspirant pour cela à se rapprocher le plus possible de la réalité. «Tous veulent être vrais, et Zola scientifique.» «Mais,» ajoute Pingaud, «nous qui les lisons avec le recul du temps, nous voyons bien qu'ils n'ont cessé d'être imaginaires et ce qui les rend encore lisibles, c'est finalement le romanesque qui s'est introduit dans leur œuvre malgré eux.»

Quel est donc cet hôte indésirable, demande Pingaud, dont il semble pourtant que le roman ne puisse se passer? «C'est un mélange indissociable de réalité et de fiction ou, comme dit Freud, de fantaisie.» Et les fantaisies possèdent une réalité psychique opposée à la réalité matérielle.

Dans le rêve, remarque Freud,<sup>9</sup> «nous ne croyons pas penser, mais vivre des événements.» Le rêve n'est pas fait pour communiquer des idées ou des concepts, il n'est pas fait pour être expliqué et compris, mais pour être vécu. Il minimise donc l'usage du langage et se réfugie dans les images, surtout visuelles, parfois auditives. «Le rêve pense donc surtout par images visuelles, mais n'exclut pas les autres images (*Ibid.*). Car dans le rêve, «il s'agit d'une pensée inconsciente et [...] le processus peut être bien différent de celui que nous observons lors d'une réflexion consciente et dirigée» (p. 244).

Ce qui intéresse le rêve, en effet, ce sont des affects et non des relations logiques. Le rêve s'efforce de rassurer le rêveur en accomplissant ses désirs, en transformant une situation dangereuse en une situation favorable, etc. Mais il a affaire à la censure et doit agir sous des formes déguisées. Cependant, «l'analyse nous apprend que les contenus représentatifs ont subi des déplacements et des substitutions, tandis que les affects n'ont pas changé» (p. 392).

Bien avant toute littérature, les hommes se sont ajustés à leurs difficultés dans le monde réel en s'évadant dans l'imaginaire, soit la nuit grâce au rêve, soit la journée grâce à la rêverie; puis ils ont voulu fixer ces rêveries ou les

partager, dans certains cas les vendre et, sous bien des aspects, l'art, c'est du rêve placé sur un support.

L'artiste est un peu un rêveur qui veut communiquer son rêve sans l'interpréter, car l'interpréter c'est le tuer; il veut le revivre, et le faire vivre par d'autres, tel qu'il l'a rêvé. Mais si le rêve crée une réalité psychique efficace, donc convaincante, il ne peut le faire qu'en restant très proche de la réalité matérielle et en s'efforçant de lui ressembler le plus possible.

Les rêves et les fantasmes étant essentiellement visuels, il semblerait que la peinture doive être le médium privilégié de tout artiste voulant partager ses visions.

Et dès le XVI<sup>e</sup> siècle les études des passions humaines s'accompagnent souvent d'illustrations. Plus tard, les éditeurs illustreront les romans et les éditions de pièces de théâtre. Hélas, le dessin a ses limites: il présente fort bien les formes et les couleurs, mais il ne peut décrire le passage du temps, l'évolution d'une situation, le changement, la modification, le mouvement, la parole; c'est un paralytique. Pendant longtemps les peintres ont même dû ajouter des petits ballons à leurs personnages (ils le font encore dans les bandes dessinées) pour les faire parler et pour exprimer leurs «états d'âme». Puis ils ont su exprimer ces états psychiques grâce à leur technique seule et à un code des émotions visibles sur les visages ou dans les attitudes. Mais cela n'était pas encore assez et la peinture moderne refusant ces évidences et ces codes provoque des émotions au moyen de couleurs ou de configurations, abstraites ou non, qui n'ont apparemment rien à voir avec une situation donnée mais n'en sont sans doute que plus efficaces. Elles s'adressent directement au corps, siège réel des émotions, en modifiant le rythme cardiaque, la respiration, l'attitude musculaire. Sans jamais d'ailleurs parvenir à traduire le passage du temps.

En revanche, la parole, qui se déroule dans le temps, semble à première vue plus apte à évoquer le mouvement et la modification. Elle est d'ailleurs beaucoup plus disponible; tout le monde peut parler et tout le monde comprend ce que dit une personne de la même langue. Elle ne demande apparemment pas de technique et très peu d'outils. Mais le langage a lui aussi

ses limites: il est aveugle. Victor Hugo le sait fort bien, qui remarque, aucune langue humaine ne pourrait décrire l'étonnement peint sur le visage de Jean Valjean.<sup>10</sup> Le langage ne fonctionne que par associations et symbolisme, et il faut la bonne volonté et un certain nombre d'expériences communes des deux côtés pour qu'il soit efficace, surtout au niveau des émotions. Et il perd encore de son pouvoir évocateur lorsqu'il est reproduit par l'écriture. Le roman doit donc procéder en plusieurs étapes.

Il s'agit de recréer une expérience totale qu'est le fantasme, non pas des idées, non pas des concepts, mais des affects, et un fantasme imite généralement la vie dans ses trois éléments: des actions, des paroles, logiques ou non, en relation avec ces actions ou non, le tout se déroulant dans un environnement plus ou moins précis. Ces trois éléments concourent à produire le résultat escompté, séparément et ensemble.

Le roman peut donc être considéré comme la description d'un fantasme et pour produire les mêmes effets que le fantasme il lui faudra commencer par décrire ces trois éléments.

Or déjà en ce qui concerne la reproduction du langage, une simple transcription de mots ne suffit pas: le langage se déroule dans plusieurs dimensions (dénotation, certes, mais aussi, ton de la voix, expressions du visage, attitudes corporelles, etc.). Comme le note Françoise Dolto:

Beaucoup de gens croient que parler est le seul langage. Il faut tout le temps remettre les choses en question. Le langage que nous écoutons n'est pas seulement la parole, c'est la communication symbolique de quelqu'un à quelqu'un d'autre qui l'entend ou qui ne l'entend pas. Or l'enfant communique constamment de façon symbolique, mais sans arrêt, dès le début de sa vie, et notre travail avec un enfant c'est d'entendre ce qui ne peut pas se dire en paroles et qui s'exprime par le regard ou par une attitude du corps.<sup>11</sup>

Un dialogue platement transcrit ne signifie donc pratiquement rien. L'auteur doit ajouter toutes sortes de notations telles que: «dit-il sur un ton enjoué», «rugit-il», etc. Il doit noter des comportements: le locuteur rougit,

détourne les yeux, ses mains tremblent, etc. Un dialogue est donc en fait la description d'une conversation.

Vient alors la narration, déjà ébauchée dans le dialogue et qui apporte peut-être plus: les actions des humains même et peut-être surtout les actions fantasmées de l'artiste, les gestes qu'il fait accomplir à ses personnages sont plus révélateurs de désirs et de défenses et plus générateurs d'affects que les dialogues.

La présence de descriptions ici et là dans un texte, de façon apparemment arbitraire, a amené les critiques soit à lui chercher toutes sortes de justifications parfois acrobatiques, soit à la trouver tout simplement superfétatoire.

Il est vrai que certaines descriptions donnent l'impression de ne pas servir la narration et font souvent l'effet d'une démonstration de virtuosité gratuite. En effet, décrire le réel, c'est bien beau, mais Barthes ajoute que le réel n'est pas représentable (*Ibid.*). La description a peut-être une autre fonction.

Revenons donc à Freud: Le rêve, pour stimuler des affects, se sert d'images visuelles. Des images parfois éloignées de la situation qui a provoqué le premier affect mais qui le ramènent identique. Ainsi, les brigands sont imaginaires, mais la peur est réelle et rappelle la peur du père. Mais Françoise Dolto remarque aussi: «Je dis qu'avec les enfants on n'a pas seulement à recevoir des paroles, on a à recevoir des représentations graphiques, des représentations plastiques, tout ce travail par des fantasmes représentés qui sont exactement comme des rêves, mais ce sont des rêves d'enfants: L'enfant ne peut pas raconter ses rêves, il les dessine» (*Ibid.*).

Et si la description a d'abord pour fonction de restituer aussi fidèlement, aussi efficacement que possible le décor du fantasme, de lui restituer son aspect visuel, c'est probablement là sa moindre importance car le lecteur est capable de pourvoir de lui-même à ce décor, et c'est ce qui peut parfois la faire paraître inutile, voire de trop. Elle a donc un autre rôle, un rôle indépendant qui consiste pour elle à produire ses propres affects qui sont eux au service du fantasme total, et c'est ce qui justifie vraiment sa présence dans le texte.



Un texte qui n'intéresse que par son contenu conceptuel n'est pas un texte littéraire, mais un texte journalistique, historique, politique, etc. Ce qui différencie un texte littéraire des autres textes, c'est son action, son effet sur le lecteur; et beaucoup d'études critiques sont hélas centrées sur le contenu logique des œuvres, produisant d'excellentes analyses philosophiques, théologiques, historiques, biographiques, etc., qui peuvent être fort intéressantes, édifiantes, éclairantes, mais qui ne manquent pas moins l'essentiel de l'effort de l'écrivain et le processus qui se déroule chez le lecteur.

L'intérêt d'une œuvre littéraire et de toute œuvre d'art en général c'est donc, répétons-le, le fantasme de l'auteur qu'elle supporte et les affects qu'elle provoque chez le lecteur.

Dans la mesure où le romanesque traduit des fantasmes, où il est fait de préconscient, de non-logique, il s'apparente à la démarche analytique au sujet de laquelle Julia Kristeva écrit:

Or, c'est précisément parce qu'il n'est pas définitivement stabilisé par le jugement et le raisonnement vérifiable et véridique, que le discours analytique comme discours imaginaire peut déployer ses trois registres (représentation de mots, représentation de choses [et, sans doute aussi, d'êtres animés], inscription sémiotique d'affects), et acquérir l'efficacité corporelle, l'impact réel qu'on lui demande.<sup>12</sup>

Et il est fort probable que la littérature et l'art en général comportent des trucages qui peuvent et doivent, contrairement à ce que dit Rousset, produire leur effet sur les lecteurs non attentifs, sur les lecteurs les plus candides et cela à leur corps défendant. Si l'art n'était accessible qu'aux érudits et aux critiques, aurait-il l'audience qu'il a? Le travail d'analyse du critique n'est pas tellement de trouver plus dans une œuvre; c'est une démarche scientifique qui s'efforce de comprendre comment l'œuvre fonctionne et quelle est la nature du plaisir qu'elle produit. L'approche cognitive, cette hantise de déchiffrer des signes est le propre des lecteurs, quelque peu pervers que soient les critiques, des érudits qui se méfient de leur imagination, tout habitués qu'ils sont à vivre dans et par le langage et à ne voir dans celui-ci

qu'un support de sens et de significations, des signifiants de signifiés. Mais en ce qui concerne le lecteur pur, le lecteur pour qui cela a été écrit, celui qui se laisse manipuler candidement par l'œuvre d'art, rien de tout cela. Car l'homme normal vit plus dans un monde d'images que dans le langage et n'utilise ce dernier que pour traduire des images. Ainsi Rudolph Arnheim<sup>13</sup> remarque: «My contention is that the cognitive operations called thinking are not the privilege of mental process above and beyond perception but the essential ingredient of perception itself» (p. 13).

Et aussi loin qu'on remonte, ne serait-ce que dans la littérature française, on trouve des descriptions apparemment inutiles, des morceaux de bravoure, des numéros de virtuosité. Lorsque le récitant de la *Chanson de Roland* clame:

Hauts sont les monts et les vaux ténébreux  
Les roches bises, les défilés affreux

et lorsqu'il ajoute:

En France il y a une étrange tourmente:  
C'est un orage de tonnerre et de vent,  
Pluies et grêles, démesurément;  
Tombe la foudre et menu et souvent,  
Et tremblement de terre il y a vraiment...

sachant que le réalisme est le dernier des soucis de la chanson de geste, on ne saurait le soupçonner d'intentions documentaires. Ce qu'il veut, c'est provoquer chez son auditeur une émotion, un frisson, une impression d'immensité de solitude, d'agoraphobie, de lui faire sentir combien ses protagonistes sont aux prises avec la démesure. Lorsque Andromaque s'écrie dans une sorte d'incantation:

Songe, songe Céphise, à cette nuit cruelle  
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle:  
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,  
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,

Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage:  
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des  
 mourants,  
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirant:  
*Andromaque*, III, viii, 997-1004.

Racine ne veut certainement pas créer un décor aux lamentations de son héroïne. Il s'efforce de faire générer une impression de terreur, de cruauté et de cauchemar.

Le cas est à première vue plus discutable en ce qui concerne les romanciers du XIXe siècle précisément considérés comme «réalistes», c'est-à-dire, soucieux de restituer méticuleusement la réalité. Mais pourquoi restituer cette réalité? Précisément, ce sont les romantiques, férus plus que quiconque d'émotions, qui ont donné à la description toute son importance. Et les «réalistes/naturalistes» s'intéressaient moins au monde extérieur qu'à une réalité intérieure. Une description n'est pas nécessairement réaliste. Sainte-Beuve écrit à Zola au sujet de *Thérèse Raquin*: «Vous décrivez le passage du Pont-Neuf; je connais ce passage autant que personne... Eh bien! ce n'est pas vrai, c'est fantastique de description» (Lettre du 10 juin 1868).

Prenons un autre exemple chez Zola: l'arrivée de Christine Hallegrain à Paris dans *L'Œuvre*.<sup>14</sup> Il s'agit d'une jeune orpheline élevée dans une pension pour jeunes filles et jetée, sur le pavé de Paris. Elle est perdue dans une grande ville qu'elle ne connaît pas, une ville monstrueuse, dont la seule réputation a de quoi désespérer des gens plus hardis que l'héroïne. On devait venir la chercher à l'arrivée du train, mais il y a eu un accident et elle est seule. Elle prend un coche mais le cocher tente d'abuser d'elle et elle saute sur le trottoir sans savoir où elle est. Comment faire partager cette terreur, ce désarroi par le lecteur? Aucune expression conceptuelle ne parviendrait à faire vivre les émotions que Zola attribue à la jeune fille, toute énumération serait absolument plate: «Elle se sentait perdue, elle était terrorisée, son cœur battait.» Tout cela ne veut rien dire, surtout sur une page imprimée. La seule solution est de faire appel à des images, qui évoquent des scènes dont tout lecteur a été le témoin plusieurs fois dans sa vie et qui ont provoqué chez lui des réactions précises. Et c'est ce splendide orage qui,

certes, n'a rien à voir avec l'action, mais nous permet de partager des émotions.

Claude passait devant l'Hôtel de Ville et deux heures du matin sonnaient à l'horloge quand l'orage éclata.... Brusquement, les gouttes tombèrent si larges, si drues, qu'il prit sa course, galopa, dégingandé, éperdu le long du quai de la Grève. Mais au pont Louis-Philippe, une colère de son essoufflement l'arrêta, il trouvait imbécile cette peur de l'eau....

Comme il tournait sur le quai de Bourbon un vif éclair illumina la ligne droite et plate des vieux hôtels rangés devant la Seine, au bord de l'étroite chaussée. La réverbération alluma les vitres des hautes fenêtres sans persiennes....

Claude aveuglé par la pluie tâtonna pour tirer le bouton de la sonnette; et sa surprise fut extrême, il eut un tressaillement en rencontrant dans l'encoignure, collé contre le bois, un corps vivant. Puis à la brusque lueur d'un second éclair, il aperçut une grande jeune fille, vêtue de noir, et déjà trempée, qui grelottait de peur. Lorsque le coup de tonnerre les eut secoués tous les deux, il s'écria...

«Ah bien! si je m'attendais.... Qui êtes-vous? Que voulez-vous?»

Il ne la voyait plus, il l'entendait seulement sangloter et bégayer.

«Ogh! monsieur, ne me faites pas du mal.... Mon Dieu! c'est la première fois que je viens à Paris, monsieur, je ne sais pas où je suis...»

Un éclair éblouissant lui coupa la parole; et ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnu, l'apparition violâtre d'une cité fantastique. Mais ce qui la suffoquait surtout, c'était l'encaissement de la rivière, la fosse profonde où la Seine coulait à cet endroit, noirâtre, des lourdes piles du pont Marie aux arches légères du pont Louis-Philippe. D'étranges masses peuplaient l'eau.... Tout disparut.

Mais elle jeta un cri, un nouvel éclair l'avait aveuglée; et, cette fois, elle venait de voir la ville tragique dans un éclaboussement de sang. C'était une trouée immense, les deux bouts de la rivière s'enfonçant à perte de vue, au milieu des braises rouges d'un incendie.... Le ciel s'éteignit. Le flot ne roula plus que des ténèbres dans le fracas de la foudre...(pp. 11-13).

On trouvera toujours, en cherchant bien, quantité de connotations, d'allusions, de mythes, de symboles dans cette description: Claude Lantier passe devant la mairie (Il finira par se marier.), les coups de tonnerre peuvent faire penser au coup de foudre (Quoique les deux jeunes gens mettront du temps à s'aimer.) etc. Mais est-ce là l'important? Certainement pas.

L'important, c'est qu'il est deux heures du matin, heure où une jeune fille devrait dormir dans son lit et que le lecteur doit subir l'orage. Le seul signifiant de ce signifié ce sont des images (visuelles, auditives, tactiles) d'un orage. Et, n'en déplaise à Riffaterre, ici, le but de la description c'est de décrire, et le lecteur normal ne va pas chercher plus loin, il est trempé par les gouttes de pluie; il est assourdi par les coups de tonnerre, terrifié car il ne peut voir la ville que par éclairs, ce qui ne lui donne pas le temps d'organiser ce paysage inconnu. Le lecteur s'identifie à cette jeune fille perdue dans une ville inconnue, agressée, et qui ne peut même pas avoir de conversation avec ce jeune homme, leurs phrases étant coupées par les rugissements du tonnerre. Ils ne s'aperçoivent que pendant des fractions de secondes. Or l'inconnu, le non-familier est terrifiant. On voit que, pour que ces images soient efficaces, il faut qu'elles soient aussi nettes que possible, donc exactes et détaillées et que la description n'est pas un luxe mais une nécessité. Images visuelles données par l'imagination du lecteur, images cinématiques de la narration et du rythme (où Zola excelle), images auditives de la sonorité des mots choisis; mais en ce qui concerne ces deux derniers éléments, le texte entier est descriptif.

De plus, ces visions qui permettent au lecteur, voire le forcent, de partager les émotions que Zola voulait communiquer, donnent aussi le ton à tout le roman. Cette scène va rester présente dans la mémoire tout au long de la lecture et place toute l'action dans une atmosphère de fulgurance, de phénomènes puissants qui échappent à l'organisation rationnelle, à la volonté humaine parce qu'ils apparaissent «par éclairs», comme l'inspiration et la folie et fait sentir la toute puissance de la nature vis-à-vis de l'homme. Tout le roman va en rester humide, mouillé, frileux, irrationnel. Le lecteur va se sentir constamment sous la menace de phénomènes incontrôlables.

Car ce qui s'impose à première lecture passive, ce sont des images violentes, claires et nettes, même si elles ne sont pas exactement les images que l'auteur avait en vue, tout le monde a traversé un orage et ces images provoquent les mêmes réactions physiologiques que celles produites par la traversée d'un orage autrefois par le lecteur: accélération de la respiration, du rythme cardiaque, position et réaction de certains muscles, tension, inquiétude, impatience, angoisse.

Bonnefis cite une description de *La Débâcle* (p. 125) où Zola présente la mise en action d'une batterie de canons et il commente: «Langage enchâssé dans la page, comme une vue; le texte contemple la citation [d'un manuel d'armement], la dirige, la met en scène, la joue à l'occasion, mais c'est pour le plaisir de parler comme un livre» (*Op. cit.*, p. 123). Voilà qui ramène Zola à un bien piètre niveau. Encore, faudrait-il préciser la nature de ce plaisir de parler comme un livre [dans un livre: le beau paradoxe]? Mais il est impensable de croire que Zola ait fait ici du remplissage, de la décoration. Cette description a tout d'abord une valeur conceptuelle car Zola y montre comment fonctionnent certains militaires esclaves des règlements et des manuels. Mais plus encore, cette description farcie de termes techniques secs, pleine de sons «r» et «è» crée une atmosphère d'inhumanité, évoque des hommes aux prises avec des machines cruelles et dures. Le lecteur se sent perdu dans ce vocabulaire, au milieu de ces objets non-familiers, tout comme le soldat qui n'est pas de carrière; il est dépaycé, inquiet et sent une menace peser sur les personnages et sur lui-même puisqu'il s'identifie au moins à l'un d'entre eux. Il vit dangereusement au milieu de risques inconnus.

Il est probable qu'il n'y a pas une ligne inutile chez la plupart des grands écrivains, tout comme pour l'analyste il n'y a pas une parole de trop chez l'analysant. Ainsi cette description par Zola de Denise dans *Au bonheur des dames*:<sup>15</sup>

Elle ne put s'empêcher de sourire, tant l'idée lui parut singulière. Ce fut une transfiguration. Elle restait rose et le sourire sur sa bouche un peu grande était comme un épanouissement du visage entier. Ses yeux gris prirent une flamme tendre, ses joues se creusèrent d'adorables fossettes,

ses pâles cheveux eux-mêmes semblèrent voler, dans la gaieté bonne et courageuse de tout son être (p. 441).

Pas de révélateur psychologique dans ce visage qui sourit. Pas de sens ou de symboles, pas de connotations, rien qui permette de mieux connaître le personnage, pas de message cabalistique, non. Mais rien de gratuit non plus; ici il s'agit de faire ressentir le plaisir pur de la contemplation par Mouret d'une jeune femme dont il est amoureux, le plaisir du regard qui parcourt un visage séduisant, qui le caresse sans pouvoir s'en détacher, presque hypnotisé, l'instinct sexuel tout simple qui émeut le lecteur jusqu'aux larmes tant il participe à cette contemplation.

Les couleurs vues ou appelées par le texte modifient la physiologie de celui qui les perçoit et celui qui contemple une statue ajuste ses muscles au spectacle et vit la statue (Les critiques bien entendu l'interprètent, la couvrent de références, d'allusions, d'informations techniques); de même, le lecteur s'ajuste aux descriptions, monte, descend, se tend et se détend et ne peut s'empêcher de se sentir ébranlé avec Mouret lorsque Zola écrit: «Quand elle passait à présent, le vent de sa robe lui paraissait si fort qu'il chancelait» (p. 705). L'apparition des descriptions dans un roman n'est pas arbitraire et Mallarmé qui remarquait: «A ces moments où d'ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie» (Lettre à Zola du 26 avril 1878), aurait pu dire: «Lorsqu'on voudrait lever les yeux pour sentir avec les personnages, comme les personnages, improviser sur ces émotions, Zola ou tout autre écrivain apparaît, tyrannique, et guide ces émotions grâce à une description.»

Autre remarquable entrée en matière, la description de la nuit que passe Angélique blottie sous le porche d'une église au début de *Le Rêve*.<sup>16</sup>

La rue dormait encore, emparessée par la fête de la veille. Six heures sonnèrent. Dans les ténèbres que bleuissait la chute lente et entêtée des flocons, seule une forme indécise vivait, une fillette de neuf ans, qui, réfugiée sous les voussures de la porte, avait passé la nuit à grelotter, en s'abritant de son mieux. Elle était vêtue de loques, la tête enveloppée d'un lambeau de

foulard, les pieds nus dans de gros souliers d'homme....

Les heures coulaient. Longtemps, entre le double vantail des deux baies jumelles elle s'était adossée au trumeau, dont le pilier porte une statue de sainte Agnès, le martyr de treize ans, une petite fille comme elle, avec la palme et un agneau à ses pieds. Et, dans le tympan, au-dessus du linteau, toute la légende de la vierge enfant, fiancée à Jésus, se déroule en haut relief, d'une foi naïve...(p. 815).

Suit une longue description quelque peu technique où l'on pourrait croire que Zola s'efforce d'éblouir le public par ses connaissances, ses recherches archéologiques et hagiographiques. Or ce qu'il veut, c'est donner cette impression de temps qui s'écoule lentement, la fillette ayant le temps d'examiner chaque détail de cette riche porte. Mais surtout il s'agit d'imposer la sensation de cruauté de sa situation en décrivant des pierres qui, si artistiquement agencées qu'elles soient, n'en demeurent pas moins des pierres et de faire souffrir le lecteur en lui suggérant des images de tortures, de martyres. On trouvera, certes, au niveau conceptuel, des prémonitions de la future carrière de l'enfant, qui va vivre dans un monde religieux, mais cela est plus artificiel, voire un peu trop évident. La description s'allonge, inutile et gratuite au point de vue de certains critiques, mais qui en fait prolonge physiquement le martyr de la fillette et, bien sûr, celui du lecteur :

Et rien ne la protégeait plus, depuis longtemps, lorsque huit heures sonnèrent et que le jour grandit. La neige, si elle l'eût foulée, lui serait allée aux épaules. L'antique porte derrière elle, s'en trouvait tapissée, comme tendue d'hermine, toute blanche ainsi qu'un reposoir, au bas de la façade grise, si nue et si lisse, que pas un flocon ne s'y accrochait. Les grandes saintes de l'ébrasement surtout en étaient vêtues, de leurs pieds blancs à leurs cheveux blancs, éclatantes de candeur. Plus haut, les scènes du tympan, les petites saintes des voussures s'enlevaient en arêtes vives, dessinées d'un trait de clarté sur le fond sombre; et cela jusqu'au ravissement final, au mariage d'Agnès, que les archanges semblaient célébrer sous une pluie de roses blanches. Debout sur son pilier, avec sa palme blanche, son agneau blanc, la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculé, dans cette raideur immobile du froid, qui glaçait autour d'elle le mystique élan de la virginité victorieuse. Et, à ses pieds, l'autre,



l'enfant misérable, blanche de neige, elle aussi, raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre, ne se distinguant plus des grandes vierges (pp. 816-817).

Quantité de connotations assez conceptuelles certes, l'innocence, la virginité, le mariage et la mort. Un habile raccourci de tout le roman, une splendide introduction à ce qui va être une expérience mystique qui fait du roman un véritable temple. Si les connotations, les codes avaient été le seul souci de Zola, il ne se serait sans doute pas appesanti sur certains détails superflus au niveau des signifiés, il aurait évité la répétition lancinante des mots de la famille de blanc (onze fois). Mais non, il répète, il veut créer une hallucination; ce blanc ne traduit plus rien, ce blanc éblouit, étourdit et glace. Zola reprend habilement le même décor dix jours après alors qu'Angélique est sauvée et se dévoue à l'apprentissage d'un métier quelque peu religieux:

Ce matin-là, en entrant à l'église, Angélique se trouva de nouveau sous la porte de sainte Agnès. Un faux dégel s'était produit dans la semaine, puis le froid avait recommencé, si rude, que la neige des sculptures, à demi fondue, venait de se figer en une floraison de grappes et d'aiguilles. C'était maintenant toute une glace, des robes transparentes aux dentelles de verre, qui habillaient les vierges. Dorothee tenait un flambeau dont la couleur limpide lui tombait des mains; Cécile portait une couronne d'argent d'où ruisselaient des perles vives; Agathe, sur sa gorge mordue par les tenailles, était cuirassée d'une armure de cristal....Agnès, elle, laissait traîner un manteau de cour, filé de lumière, brodé d'étoiles. Son agneau avait une toison de diamants, sa palme était devenue couleur du ciel. Toute la porte resplendissait, dans la pureté du grand froid.

Angélique se souvint de la nuit qu'elle avait passée là, sous la protection des vierges. Elle leva la tête et leur sourit (p. 825).

Scène difficile à expliquer simplement au niveau des connotations et du symbolisme tant ils sont contradictoires. Scène qui évoque certes la nouvelle profession d'Angélique qui va confectionner des vêtements religieux avec des «aiguilles», y coudre des «perles», donner l'illusion du cristal, orner des «châsses»...Mais surtout cette ambiance d'extase créée par les jeux de lumière, le rutillement des étoiles. Certes le froid se fait encore sentir, mais

cette fois Angélique est bien vêtue et ne fait que passer. Son nouveau confort, on le ressent par le contraste avec le décor et dans ce sourire qu'elle adresse aux saintes de pierre du portail. Est-ce vraiment le décor qui a changé ou la perception du décor?

Et surtout, il faut noter ici l'effet panoramique de la vision de Zola (en anglais "pan"): le regard découvre la fillette dans l'encoignure du porche, s'élève peu à peu, fouille les divers éléments du portail gothique, puis redescend lentement vers l'enfant. En fait ce que les écrivains attendaient depuis des siècles c'était le cinéma, ces images animées qui valent mille mots, qui unissent le visuel de la peinture et le sens du temps du roman, qui associent enfin l'aveugle et le paralytique et agissent sur le spectateur en dépit de lui-même et en deçà de ces efforts de compréhension et d'analyse. Beaucoup de films ne doivent d'ailleurs leur succès qu'à ces effets spéciaux, à ces trucages qui n'ont rien à voir avec les figures littéraires. Que le fondu enchaîné soit assimilé à la métaphore, soit, et cela montre bien que loin d'être un phénomène linguistique, la métaphore n'est qu'un processus de l'imaginaire. Mais la plongée et la contre plongée, par exemple, ne sont que des gestes qui agissent directement sur le corps du spectateur et le forcent à modifier sa position sur son siège, et par conséquent modifient sa situation biologique entière amenant un comportement identique à celui qu'il aurait si une situation réelle provoquait en lui des réactions identiques; c'est ce qui se passe avec les films à 360° qui déséquilibrent leur audience. De même en ce qui concerne le «travelling», les recherches de couleurs et autres effets. Et il ne fait aucun doute que la description du sourire de Denise aurait été beaucoup plus efficace sous la forme d'un long «gros plan» montrant ce visage dans sa forme et ses couleurs, beaucoup plus manipulateur que les quelques lignes de Zola.

Les cinéastes ont très tôt compris l'importance de tels procédés. Ainsi, dans *Black Moon*, Louis Malle introduit des chevaux au galop lorsqu'il veut évoquer la force des pulsions sexuelles de l'héroïne. N'importe qui pourra identifier de telles scènes apparemment inutiles qui marquent les chefs-d'œuvre du cinéma. Il arrive que le metteur en scène abuse de la chose; dans *Je vous salue Marie*, Jean-Luc Godard intercale arbitrairement, en tout cas trop souvent, des vues d'un champ de blé agité en vagues par le vent avec la

lune à l'horizon. En deçà de la connotation symbolique de la fertilité du blé et de celle de la lune, il y a bien entendu le désarroi physique de ce vent qui agite, tourmente, déséquilibre, assourdit, enivre.

Schiller écrivait: «J'appelle poète, j'appelle créateur tout homme qui est capable d'incorporer son état de sensibilité à un objet, à un point suffisant pour que cet objet me contraigne à passer à cet état de sensibilité.»<sup>17</sup> Le cinéma qui, comparé aux autres arts, triomphe à la fois de la cécité et de la paralysie, parvient à ce résultat bien mieux qu'eux avec leurs moyens limités.

Et il ne fait pas de doute que cette invention ait forcé les écrivains à des mises à jour difficiles, comme l'invention de la photographie a bouleversé la peinture. On observe en ce moment des tâtonnements, des recherches parfois pénibles, on assiste à des expériences insolites. Certains critiques le déplorent. Citons, entre autres, Marthe Robert:

L'une des choses qui rendent nombre de romans actuels as-sommants, ce sont les détails accumulés sur les personnages, les lieux, et les objets, sans distinction entre le significatif et le totalement insignifiant. On ne nous fait grâce de rien, le moindre personnage est décrit des pieds à la tête avec tout ce qu'il porte sur lui, la forme de ses chaussures, la couleur de son complet, la marque et la date de la voiture dans laquelle il va disparaître, car après cela on ne le revoit plus....Qu'ils aient ou non de l'importance pour l'action, les lieux sont également le prétexte à une abondance de détails fournis en vrac, et les éléments du décor—intérieur ou paysage—sont systématiquement recensés dans un inventaire où rien ne manque sauf, justement, le tri préalable.<sup>18</sup>

Elle précise ailleurs:

Bien entendu, on continue à parler d'avant-garde, mais ceux qui s'en réclament ne sont que des épigones plus ou moins talentueux qui, pour n'avoir que trop bien lu Joyce, Céline et Proust, croient pouvoir s'emparer de leurs procédés sans être soulevés par la passion ou par l'angoisse qui motivaient la rébellion de leurs aînés. Comme leurs audaces restent nécessairement de surface, elles n'ont la force ni de convaincre

ni de scandaliser....La plupart du temps, du reste, l'audace consiste principalement en un usage surabondant du langage cru de l'érotisme, voire de la pornographie et de la scatologie.<sup>19</sup>

Ce que Marthe Robert reproche en fait à ce genre de littérature, c'est d'avoir perdu le sens de la synthèse et des émotions; elle ajoute en effet mais sans s'attarder: «Sous sa forme classique, romantique ou naturaliste, la description servait donc à véhiculer, en quelque sorte sournoisement, des idées mal définies, mais d'autant plus agissantes que le roman savait les "faire passer" en captivant par ses péripéties» (*Ibid.*, p. 82).

De façon sournoise, c'est-à-dire, à l'insu du lecteur; des idées mal définies, peut-être pourrait-on parler d'une connaissance non conceptuelle, d'une participation existentielle et immédiate à une altérité et qui révèle en fin de compte au lecteur son propre moi.

On pourrait pousser encore plus loin le rôle des images; la plus grande partie de la vie se passant dans l'univers visuel, la plupart de nos actes, en dehors de la pensée spéculative (tout à fait inutile à la survie, d'ailleurs), de la démarche scientifique (qui elle-même relève en partie du visuel), ne sont que des ajustements visuels à des situations visuelles parfois conscients et souvent inconscients, donc encore plus visuels (voir Freud, ci-dessus). Conduire, cuisiner, manger, se rendre au travail, autant d'activités parmi bien d'autres qui se passent entièrement de tout langage. Manheim remarque:

Many processes — perhaps most of them — are known to occur below the threshold of awareness. This includes much of the routine input of our senses. A good deal of what we notice and react to with our eyes and ears, with our sense of touch, and the muscle senses involves no consciousness or so little that we often cannot remember whether we saw our face when we brushed our hair in the morning.<sup>20</sup>

Il ajoute: «Since thinking must take place in some medium, one can propose that human beings think in words. This theory is not tenable...» (p. 102), car, dit-il: «This spontaneous use of metaphor [dans le discours le plus abstrait] demonstrates not only that human beings are naturally aware of the

structural resemblance uniting physical and non-physical objects and events; one must go farther and assert that the perceptual qualities of shape and motion are present in the very act of thinking depicted by the gesture and are in fact the medium in which the thinking itself takes place.»<sup>21</sup>

Ainsi ce que les écrits politiques et sociaux d'un Babeuf, d'un Proudhon, ne pouvaient faire passer dans le public, dans leur magnifique abstraction, Zola les traduit en images dramatiques, en sensations fortes qu'il produit dans des œuvres comme *L'Assommoir*, *Germinal*, et fait beaucoup plus pour les vulgariser. Car, après tout, les abstractions les plus abstraites ne sont rien d'autre qu'un effort de plus pour modifier le concret, non plus dans des cas particuliers, mais à un niveau plus général, tout simplement. «In the problem solver, the image of the goal situation exerts pressure in the image of what is presently given and tries to force a transformation in the direction of what is required by the task.»<sup>22</sup>

Concluons avec Arnheim: «However, verbal language is not simply composed of words but, first of all, of their meanings» (p. 254). On peut extrapoler et affirmer que la littérature n'est pas faite de mots, de phrases et de textes, mais des images que ces mots, ces phrases et ces textes suscitent dans l'esprit du lecteur.



## NOTES

<sup>1</sup>«Paysages chez Nodier,» in *La Description, Nodier, Sue, Flaubert* (Paris: Editions Universitaires, 1974), pp. 7-18.

<sup>2</sup>«Une économie de la violence,» in *La Description, op. cit.*, pp. 61-80.

<sup>3</sup>«Le descripteur mélancolique,» in *La Description, op. cit.*, pp. 103-151.

<sup>4</sup>«Descriptive Imagery» in *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 107-125.

<sup>5</sup>«La Philosophie de l'ameublement,» in *Essais sur le roman* (Paris: Gallimard, 1972), pp. 59-72.

<sup>6</sup>*Leçon* (Paris: Seuil, 1978), p. 21.

<sup>7</sup>(Paris: Corti, 1964).

<sup>8</sup>«Le Romanesque comme fantasme,» in *Revue française de psychanalyse*, 38 (1974), pp. 21-14.

<sup>9</sup>*Interprétation des rêves* (1900), tr. I. Meyerson (Paris: P.U.F., 1967 [1926]), p. 52.

<sup>10</sup>*Les Misérables*, Première partie, livre II, chapitre 12.

<sup>11</sup>*Il était une fois Françoise Dolto*, 2: «La Cause des enfants,» *Antenne 2*, le 31 août 1988.

<sup>12</sup>*Au commencement était l'amour: psychanalyse et foi* (Paris: Hachette, 1985), p. 31.

<sup>13</sup>*Visual Thinking* (Berkeley: University of California Press, 1969).

<sup>14</sup>(Paris: Gallimard, 1966), vol. IV.

<sup>15</sup>(Paris: Gallimard, 1966), vol. III.

<sup>16</sup>(Paris: Gallimard, 1966), vol. IV.

<sup>17</sup>*Correspondance entre Schiller et Goethe*, tr. L. Herre, (Paris: Plon, 1923), lettre du 27 mars, 1901.

<sup>18</sup>*La Tyrannie de l'imprimé* (Paris: Livre de poche essai, 1984), p. 79.

<sup>19</sup>*Le Puits de Babel* (Paris: Grasset, 1987), pp. 97-98.

<sup>20</sup>*Op. cit.*, p. 101.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 118.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 195.

