

Dominique Combe

## Poésie, fiction, iconicité

Vers une phénoménologie des conduites de lecture

Il reste à savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous ne voyons pas, comment les haillons du rêve peuvent, devant le rêveur, valoir pour le tissu serré du monde vrai, comment l'inconscience de n'avoir pas observé peut, dans l'homme fasciné, tenir lieu de la conscience d'avoir observé...

Maurice Merleau-Ponty,  
*Le Visible et l'Invisible*.

La poésie ainsi entendue est radicalement distincte de toute prose : en particulier, elle s'oppose nettement à la description et à la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité, c'est-à-dire au roman et au conte quand leur objet est de donner la puissance du vrai à des récits, portraits, scènes et autres représentations de la vie réelle [...]. Considérez les attitudes comparées du lecteur de romans et du lecteur de poèmes. Il peut être le même homme, mais qui diffère excessivement de soi-même quand il lit l'un ou l'autre ouvrage. Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime sa lecture. Son corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est absorbé par ce qu'il dévore; il ne peut se retenir car je ne sais quel démon le presse d'avancer. Il veut la suite et la fin, il est en proie à une sorte d'aliénation : il prend parti, il s'attriste, il n'est plus lui-même, il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une sorte de crise de crédulité.

Tout autre est le lecteur de poèmes [...]. Elle [la poésie] ne lui impose pas une fausse réalité qui exige la docilité de l'âme, et donc l'abstention du corps. La poésie doit s'étendre à tout l'être; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l'ordonne en profondeur car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire, qui se manifeste quand l'homme est possédé par un sentiment intense qui ne laisse aucune de ses puissances à l'écart.

En somme, entre l'action du poème et celle du récit ordinaire, la différence est d'ordre physiologique. Le poème [...] exige de nous une participation qui est plus proche de l'action complète, cependant que le conte et le roman nous transforment plutôt en sujets du rêve et de notre faculté d'être hallucinés\*.

Une fois de plus, Valéry s'interroge sur l'essence de la poésie et du roman, ce dernier jouant dans sa poétique le rôle d'un pôle négatif, d'un faire-valoir pour la poésie. Une telle description des « attitudes comparées

\* P. Valéry, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1957, I, p. 1974-1975.

du lecteur de romans et du lecteur de poèmes » s'apparente à une phénoménologie de la lecture, et fait de Valéry, quoiqu'il ne connût certainement pas la phénoménologie, un précurseur des esthétiques de la réception telles qu'elles sont conçues par Wolfgang Iser et Karlheinz Stierle<sup>1</sup>.

Le terme d'« attitude » du lecteur évoque le concept husserlien d'« attitude de conscience », synonyme de « noèse » et de « visée intentionnelle », par laquelle toute conscience est « conscience de quelque chose ». Car ce qui intéresse Valéry, c'est non pas la différence de nature intrinsèque entre le roman et le poème, mais l'« action » que ces genres littéraires peuvent exercer sur le lecteur en déterminant une « position » de sa conscience à l'égard du texte. De là l'ébauche d'une typologie transcendantale de l'« individu lisant<sup>2</sup> » qui échappe au psychologisme en associant étroitement la conscience du lecteur à son « objet intentionnel<sup>3</sup> », comme si cette corrélation comblait le vide intérieur d'un sujet défini « en profondeur » par les psychologues.

La typologie proposée concerne tout autant les lectures que les lecteurs puisque le sujet récepteur « peut être le même homme mais qui diffère excessivement de soi-même quand il lit l'un ou l'autre ouvrage ». Et c'est ce modèle d'analyse qui affranchit Valéry de l'investigation psychologique : l'enjeu en est la visée, changeante, d'une même conscience considérée d'un point de vue transcendantal, et non la diversité des modes de lecture possibles selon le « répertoire<sup>4</sup> » psychologique, historique, social, de l'individu. Toutefois, la description n'atteint pas à l'objectivité stricte d'une phénoménologie en ce qu'elle est fortement sous-tendue par une perspective normative, fondée sur des présupposés éthiques et métaphysiques, qui valorise la lecture du poème au détriment de celle du roman.

A travers cette quasi-phénoménologie de la lecture, se dessine la problématique de l'illusion réaliste, véritablement obsessionnelle chez Valéry. On connaît, en effet, le nombre de textes célèbres de *Variété* et des *Cahiers* où le roman est défini comme un leurre destiné à abuser le lecteur. Mais ici l'analyse se fait plus précise, plus aiguë, tandis que se met en place un système antithétique où s'affrontent le roman et le poème pour la plus grande gloire de celui-ci. La « description et la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité », dont l'« objet est de donner la puissance du vrai », pose une définition non seulement du roman, mais aussi du conte, et plus généralement de la fiction, qui s'appuie exclusivement sur des facteurs de *réception*. Le thème déterminant de l'analyse de Valéry est sans doute cette « crise de crédulité » qui frappe le lecteur de fiction et annihile en lui tout esprit critique. Or la passivité impliquée par la « crédulité » constitue une cible privilégiée pour une philosophie de la conscience d'inspiration cartésienne comme celle de Valéry : l'enjeu de la lecture n'est, en effet, rien moins que la liberté du récepteur. Le lecteur de

1. Tandis que d'autres représentants de l'École de Constance, comme Hans Robert Jauss, critiquant l'anhistorisme de la phénoménologie, étudient plutôt la réception à partir de catégories sociologiques.

2. H. R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

3. Cf. R. Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

4. W. Iser, « La fiction en effet », in *Poétique*, 39, p. 282 sq.

romans est un « naïf » qui se laisse gouverner par un leurre de l'imagination, comme l'atteste le champ sémantique de la contrainte et du pouvoir, largement représenté dans le texte (« intime », « presse »...).

Certes, la problématique de l'illusion romanesque n'a rien d'original, et constitue le nerf de l'argumentation de tous les censeurs de la fiction, depuis Platon et Cervantès jusqu'à Brecht. Mais si l'on excepte la portée morale du jugement de Valéry, la convergence de cette analyse, telle qu'elle est conduite ici, est frappante avec les thèses de l'École de Constance sur la fiction.

Le thème de la « crise de crédulité » pourrait, par exemple, être mis en parallèle avec celui de la « suspension de l'incrédulité » qui définit l'effet de la fiction chez les phénoménologues de la lecture – W. Iser, K. Stierle, mais aussi R. Ingarden et P. Ricœur, quoique selon d'autres perspectives –, pour lesquels la lecture est une véritable « époque », une suspension de la référence au monde réel : « le récepteur de fiction assume un rôle détaché du contexte concret de son vécu<sup>5</sup> ». Commentant la pensée du critique américain Marcus B. Hester, Ricœur reprend à son compte le fait que « l'auteur compare la lecture à l'époque husserlienne qui, en suspendant toute position de réalité naturelle, libère le droit naturel de tous les *data*; (et que) la lecture, elle aussi, est un suspens de tout réel et une ouverture active au texte<sup>6</sup> ». Finalement, pour Valéry, la valeur ontologique de vérité de la fiction importe moins que l'attitude du lecteur à l'égard du monde qui s'impose à lui. Et cette crédulité relève bien d'une typologie des attitudes de conscience dans le cadre d'une phénoménologie de la perception et de la connaissance. Le lecteur ainsi détaché du monde n'est plus lui-même, « son corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est absorbé par ce qu'il dévore » : il est « aliéné » par ce que K. Stierle appelle une lecture « quasi pragmatique », identificatoire, et fondée sur une illusion référentielle qui provient de l'adhésion inconditionnelle au monde figuré, dont la valeur fictionnelle est oubliée, voire censurée<sup>7</sup>. Réciproquement, la lecture d'un poème met l'individu en consonance avec lui-même et avec le monde dans une « participation qui est plus proche de l'action complète ». Une telle opposition de l'« action » et du « rêve », outre qu'elle rappelle la critique que Mallarmé adressait à Baudelaire, qui regrettait que « l'action ne fût pas la sœur du rêve », pourrait évoquer la différence entre la référence effective au réel, représenté par l'action, et la non-référence fictive du rêve, de l'hallucination coupée du monde : la fiction serait « auto-référentielle », et la poésie référentielle. Le résumé sur lequel se clôt le texte de Valéry souligne la présence au monde, la « participation », le « *mitsein* », que le poème induit chez le lecteur, que la fiction – conte et roman – voue à sa propre subjectivité autarcique de « sujet du rêve et de notre faculté d'être hallucinés ». La poésie se définit donc par l'ouverture d'un horizon référentiel chez le lecteur, alors que la fiction voue celui-ci au monde clos de son imaginaire.

5. K. Stierle, « Réception et fiction », in *Poétique*, 39, p. 300.

6. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 266.

7. Cf. art. cit.

A cette double analyse de la poésie et du roman, on pourra opposer un texte de Valéry, parmi tant d'autres, qui semble le contredire :

Et tandis que le monde du poème est essentiellement fermé et complet en lui-même, étant le système pur des ornements et des chances du langage, l'univers du roman, même du fantastique, se relie au monde réel, comme le trompe-l'œil se raccorde aux choses tangibles parmi lesquelles un spectateur va et vient<sup>8</sup>.

Cette contradiction pourra toutefois être levée si l'on prend soin de distinguer la référentialité du texte (relation du langage et du monde) de la visée intentionnelle du réel par la conscience du lecteur (relation de la conscience réceptive et du monde).

#### ILLUSION ROMANESQUE ET ICONICITÉ DU LANGAGE

En somme, la dichotomie valéryenne entre la lecture du poème et la lecture du roman pourrait être reformulée en termes de fiction et de non-fiction : la diversité des modes de lecture du roman et de la poésie proviendrait de la fictionnalité du premier. La déduction à laquelle il faut alors parvenir pour suivre la pensée de Valéry, c'est que la poésie ne procède pas des mécanismes de la fiction en général, et qu'elle se définit peut-être même comme « contre-fiction ». La convergence dégagée entre le texte de Valéry et certaines analyses phénoménologiques autorise-t-elle à exclure la fictionnalité d'une définition de la poésie ?

Il y a sans doute quelque précipitation à inférer ainsi la non-fictionnalité de la poésie d'un « régime de lecture » différent de celui qu'exige le roman, car il faudrait prendre en compte une étape intermédiaire et implicite du raisonnement de Valéry, qui pose le problème de l'iconicité des discours. La conclusion préliminaire que le texte de Valéry, relu à travers la grille d'une esthétique de la réception, oblige à tirer, c'est d'abord que le langage poétique n'a pas le même pouvoir d'illusion que le langage romanesque. Ou, en d'autres termes, que la prégnance mimétique chez le lecteur de roman provient d'une iconicité dont la poésie est dépourvue. L'opposition rhétorique de la poésie et du roman, quant à leur lecture, ainsi réinterprétée, reposerait donc sur le concept non formulé d'iconicité, qu'on peut définir comme le pouvoir de faire naître des images mentales chez le lecteur. La poésie est-elle un mode de discours non iconique ou, pour le moins, pourvu d'une puissance d'évocation inférieure à celle du roman et de la fiction, entendue dans son acception la plus large ? Une telle prémisse bouleverserait bien des évidences sur la nature du langage poétique comme essentiellement « imagé ».

8. *Œuvres*, I, op. cit., p. 770.

L'iconicité de la poésie est souvent considérée comme irréfragable<sup>9</sup>; bien plus, elle est censée caractériser l'essence même de la poésie, et la distinguer des autres genres. Une telle conception de la poésie procède d'une confusion entre l'« image », au sens rhétorique et stylistique de « figure », et l'image comme représentation mentale produite, précisément, par l'imagination. Car même s'il existe une corrélation entre la figure dans le texte et la représentation mentale chez le lecteur, celle-ci ne va pas de soi, d'autant qu'elle repose encore sur l'assimilation de la notion de figure à celle de métaphore.

La logique sous-jacente au postulat de l'iconicité de la poésie est fondée sur une définition du langage poétique comme discours figural dont l'essence serait l'écart stylistique par rapport à la prose et l'« usage commun ». Une telle analyse de la notion de figure est déjà en soi contestable en ce qu'elle fait intervenir une norme – le langage « commun » – insaisissable; mais, en outre, elle présuppose une précellence exorbitante de la métaphore sur toutes les autres figures, dont elle constituerait le paradigme en tant qu'expression emblématique de l'écart stylistique<sup>10</sup>. Enfin, pour tirer la conclusion qui découle des prémisses de ce syllogisme (la poésie est un discours figural, or la métaphore est la figure par excellence...), la poéticité est assimilée à la fonction métaphorique. Ainsi, l'iconicité du langage poétique proviendrait tout naturellement de sa métaphoricité.

Encore faut-il, pour reconstituer ce raisonnement inavoué, préciser la conception de la métaphore qui y est impliquée. Réapparaît alors la confusion entre les deux acceptions – stylistique et psychologique – du mot « image » : la métaphore exprime une relation de ressemblance, d'analogie entre deux réalités. Paul Ricœur, tout en soutenant cette théorie, pourtant contestable, de la métaphore comme rapport d'analogie, en tire toutes les conséquences : la métaphore exprime la ressemblance, c'est-à-dire la perception quasi visuelle de qualités similaires, ou, en d'autres termes, une « vision stéréoscopique » du monde, un « voir comme ». La métaphore procède dans cette perspective d'une vision effective ou possible, et, par là, de l'imagination productrice. On comprend alors l'étroite corrélation entre la poésie, la métaphore et l'image, au sens psychologique du terme, puisque le « voir comme » est décrit comme le principe même de la métaphore, de l'iconicité et de la poésie : « “ voir comme ” définit la ressemblance et non l'inverse. Cette antécédence du “ voir comme ” sur la relation de ressemblance est propre au jeu de langage dans lequel le sens fonctionne de manière iconique<sup>11</sup> ». Ricœur va plus loin encore, avec une rigueur admirable, en interprétant cette vision stéréoscopique comme le produit d'un schématisme, au sens kantien :

ainsi le « voir comme » joue très exactement le rôle du schème qui unit le concept vide et l'impression aveugle; par son caractère de demi-pensée et de

9. « ... le mot, non seulement désigne, mais représente, impose immédiatement une ou plusieurs figures. Un convalescent, je peux ainsi le “ voir ” de différentes façons [...]. Le mot donne une représentation tandis qu'une sorte de décor se creuse autour de lui... » (R. Char, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1983, p. 829).

10. Cf. G. Genette, « La rhétorique restreinte », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

11. *Op. cit.*, p. 270.

demi-expérience, il joint la lumière du sens à la plénitude de l'image. Le non-verbal et le verbal sont ainsi étroitement unis au sein de la fonction imageante du langage<sup>12</sup>.

La problématique de Ricœur conduit ensuite logiquement de la métaphore poétique comme cas particulier, à la fiction en général, dont elle procède, ce qui nous ramène au problème initial. La métaphore, par son mécanisme sémantique, est elle-même comparable à ces « modèles » épistémologiques qui, par le biais d'une fiction délibérée, favorisent une « redescription » de la réalité, dont ils révèlent la vérité par une voie détournée :

la métaphore est au langage poétique ce que le modèle est au langage scientifique quant à la relation au réel. Or, dans le langage scientifique, le modèle est essentiellement un instrument heuristique qui vise, par le moyen de la fiction, à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation nouvelle plus adéquate [...]. Le modèle est un instrument de redescription<sup>13</sup>.

Le terme du raisonnement paraît alors clair : la poésie, définie par son pouvoir métaphorique, est une forme de fiction, au sens philosophique du terme, notion qui englobe toutes les espèces secondaires (fictions heuristiques, juridiques, philosophiques, littéraires...). L'enjeu d'une telle assimilation de la poésie à la métaphore, contre laquelle Genette s'est élevé, n'est donc autre que la relation du poétique et du fictionnel, non pas accidentellement, mais par une nécessité interne à la logique du raisonnement ainsi postulé : fiction, iconicité et poésie paraissent alors interdépendantes.

Remontons ces « longues chaînes de raisons », sans nous attarder sur la question de la métaphoricité de la poésie, qui ne relève pas du propos et nous entraînerait trop loin. Contentons-nous d'interroger l'iconicité du langage poétique en remettant en question le psychologisme qui entache cette perspective. Nombre de théoriciens de la métaphore s'efforcent de dépasser l'identification primaire de la figure à l'« image » en décrivant la relation du verbal à l'imaginaire sous la catégorie d'« image associée » et « liée » par les mots : l'image qui naît à la lecture n'est pas libre mais déterminée par l'intime fusion du son et du sens qui confère, précisément, son iconicité à la poésie. Mais est-il vraiment certain que la poésie et ses « images » fassent naître chez le lecteur des images mentales (et même que l'écriture s'accompagne d'une « vision » intérieure, antérieure ou postérieure au moment de la production) ? N'est-ce pas là identifier le sémantique au psychologique sans autre forme de procès ?

Poussons le raisonnement jusque dans ses implications ultimes. Si l'iconicité de la poésie était liée à une métaphoricité consubstantielle, il serait logique que la qualité et la densité de l'imaginaire ainsi créé dépendent du degré d'écart entre le discours et la norme linguistique (d'ailleurs problématique) ; or tel n'est pas le cas puisque les discours les moins « imagés », dont l'écart stylistique par rapport à l'« usage commun »

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 302.

est le moins sensible, produisent néanmoins un effet iconique sur le lecteur. Ainsi, une dépêche journalistique, purement narrative et descriptive, un article du code civil, un théorème scientifique libèrent encore des « images associées », bien qu'ils tendent vers un degré zéro de l'écart selon les rhétoriciens. Or, si l'iconicité est omniprésente, si l'imaginaire se glisse dans l'esprit du lecteur quelle que soit la nature rhétorique et générique du texte, la poésie perd sa spécificité : l'iconicité est alors le fait du langage, et non de la poésie. Et, dans ce cas, tout est fiction dans une « nuit où toutes les vaches sont noires », ce qui ruine la description valéryenne des « conduites » de lecture. Si l'on tient à préserver la spécificité des modes de lecture – et il s'agit certes là d'un postulat –, il faut bien refuser à la poésie cette iconicité si souvent invoquée. La poésie contemporaine postsurréaliste fait un usage abondant du « stupéfiant image », au point même quelquefois d'exclure tout autre « procédé » (au sens où Chklovski emploie ce terme) ; l'écriture automatique elle-même réside entièrement dans une stratégie figurale incontrôlée ; est-ce à dire pour autant que cet épanchement de l'imaginaire sémantique dans le texte s'accompagne d'un accroissement et d'un enrichissement des représentations sur la scène de la conscience du lecteur ? Rien n'est moins sûr, à telle enseigne que cette profusion semble parfois tuer la vivacité de l'image mentale. L'iconicité d'un discours n'est pas fondamentalement liée à sa rhétorique figurale, et le pouvoir évocateur de l'imaginaire peut s'accommoder d'une grande pauvreté rhétorique.

Une telle conclusion serait confirmée par les descriptions phénoménologiques de la lecture, au sens strict, proposées par Sartre dans *L'Imaginaire*<sup>14</sup>. Sartre renverse totalement les préjugés psychologiques sur la poésie en substituant à celle-ci le roman sur le trône de l'iconicité<sup>15</sup>. La poésie, qui en vérité ne l'intéresse guère, n'est pas abordée directement, mais se dessine en creux à travers l'analyse des autres modes de discours. Le partage établi par Valéry entre les lectures de romans et de poèmes, Sartre le remplace par une opposition du roman à tous les autres genres : « jusqu'ici rien de neuf. Mais si le livre est un roman, tout change<sup>16</sup>... » Le clivage des attitudes de conscience du lecteur de roman et de celles du lecteur de poésie s'opère à partir des concepts de « conscience de signification » et de « savoir imageant ». La conscience du lecteur – comme celle de l'auteur, d'ailleurs – de textes à portée strictement référentielle (idéologiques, historiques, scientifiques, descriptifs, informatifs...) est entièrement tournée vers les « signes » qui portent le message :

lorsque nous lisons une affiche ou une phrase isolée de son contexte, nous produisons simplement une conscience de signification, une *lexis*. Si nous

14. Paris, Gallimard, 1940 (rééd. coll. « Idées »).

15. « Faute de savoir s'en servir [du langage poétique] comme signe d'un aspect du monde, il [le poète] voit dans le mot l'image d'un de ces aspects. [...] Sa sonorité [du mot], sa longueur, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui représente la signification plutôt qu'il ne l'exprime... » (*Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1947, p. 20).

16. *L'Imaginaire*, op. cit., p. 128.

lisons un ouvrage savant, nous produisons une conscience dans laquelle l'attention viendra à chaque instant adhérer sur le signe. Notre pensée, notre savoir se coule dans les mots et nous prenons conscience sur les mots, comme propriété objective des mots [...]. Nous avons en face de nous une sphère objective de signification<sup>17</sup>.

A cette « conscience de signification », Sartre oppose le « savoir imageant », où le contenu de l'énoncé est visé, par-delà les signes, à la façon de choses réelles. Au lieu de dénoter un concept, l'énoncé donne à voir la chose même à travers une « synthèse perceptive » par quoi le lecteur est

en présence d'un monde irréel, mais auquel [il] attribue le même crédit qu'à celui qui se dévoile derrière le rideau de théâtre. Une telle lecture tente de « faire jouer » au signe le rôle de représentant de l'objet : il use alors du signe comme d'un dessin. La physionomie du mot devient celle de l'objet. Il se fait une réelle contamination. Lorsque je lis « cette belle personne », sans doute et avant tout, ces mots signifient une certaine jeune femme, héroïne de roman. Mais ils représentent dans une certaine mesure la beauté de la jeune femme ; ils jouent le rôle de ce quelque chose qui est une belle jeune femme<sup>18</sup>.

En vérité, comme l'indiquent les nuances de cette analyse de Sartre, le texte ne produit pas seulement un « savoir imageant », puisque « ces mots signifient également » : le discours romanesque est fondamentalement mixte en ce qu'il allie les qualités du savoir imageant et de la conscience de signification : « le mot joue souvent le rôle de représentant sans quitter celui de signe, et nous avons affaire, dans la lecture, à une conscience hybride, mi-signifiante, mi-imageante<sup>19</sup> ». L'iconicité, dans la phénoménologie sartrienne de l'imaginaire, est bien le fait du discours romanesque, qui se singularise vis-à-vis de toutes les autres formes de discours. C'est dire que, même s'il n'en est nullement question dans *l'Imaginaire*, on peut inférer que la poésie se place aux côtés de la prose idéologique, de l'histoire, de l'autobiographie... pour les synthèses de signification qu'elle opère. En ce sens, l'analyse de Sartre conduit à des conclusions rigoureusement contraires à celles de Ricœur quant à une typologie des lectures du roman et de la poésie ; elle corrobore, en revanche, l'analyse de Valéry, tout en débouchant sur un jugement de valeur contraire. En effet, bien que la perspective phénoménologique interdise en principe une appréciation normative – morale, véritablement – de la réalité décrite, il paraît assez clair que Sartre, à l'inverse de Valéry, valorise la lecture du roman pour la qualité de la participation au monde imaginaire qu'elle engage.

L'iconicité du discours littéraire tient pour une part à une attitude de la conscience du lecteur que Sartre a définie comme « savoir imageant » où

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 133-134.

19. *Ibid.*

s'opèrent des « synthèses » à la manière de la conscience perceptive. Toute réflexion sur le pouvoir iconique de la poésie et de la fiction passe donc nécessairement par une étude de l'imagination symbolique chez le lecteur<sup>20</sup>. Car c'est bien l'imagination qui assure la liaison entre l'œuvre et l'effet qu'elle produit sur le lecteur ; ou plutôt, entre la perception du texte et la réaction du lecteur que décrit une phénoménologie de la réception telle que Valéry la pratique, sans en définir la méthode.

L'imagination symbolique joue le rôle, essentiel, d'intermédiaire dans la réception grâce à son pouvoir de schématisation. Les schèmes transcendants, que Kant étudie dans la *Critique de la raison pure*, relient les concepts de l'entendement à la « matière » intuitive des sensations présentées sous des formes *a priori* de la sensibilité – l'espace et le temps. Sans les schèmes de l'imagination, forme et contenu des représentations seraient voués à une irréductible hétérogénéité qui rendrait les catégories vides et les intuitions aveugles. D'où la valeur décisive de la théorie du schématisme transcendantal dans la première critique, que Heidegger, dans *Kant et le Problème de la métaphysique*, a inlassablement soulignée en l'associant à une théorie de la temporalité elle-même controversée. Quoi qu'il en soit, l'analyse de Kant demeure étonnamment actuelle et féconde pour une esthétique de la réception à fondement phénoménologique. Car Husserl, en premier lieu, s'inspire du schématisme kantien pour définir la corrélation intentionnelle de la conscience et de l'objet en qualifiant d'« aspect » (*Ansicht, Abschattung, Aspekt*) chaque point de vue sur la chose, chacune des perspectives dont la somme, à l'infini, couvrirait l'« être » de cette chose, non pas en soi, mais pour autrui. Dans une perspective phénoménologique, l'« aspect » est l'apparaître du phénomène, dont l'objet intentionnel n'est que la somme des manifestations. Roman Ingarden<sup>21</sup> reprend cette problématique et l'applique à l'œuvre littéraire en isolant, aux côtés des différentes « couches » qui constituent l'œuvre en tout « polystratique », une couche des « aspects schématisés » que nous sommes en droit de rattacher à la problématique kantienne de l'imagination. Il convient, certes, de préciser qu'Ingarden situe la schématisation dans l'œuvre elle-même et non dans la lecture, qu'il qualifie de « concrétisation », c'est-à-dire de réalisation des qualités potentielles du texte. Mais, en fait, les « aspects schématisés » exprimés par l'œuvre produisent à leur tour un effet sur l'imaginaire du lecteur qui correspond aux mécanismes de l'imagination décrits par Kant : il y a correspondance entre les structures du texte et le fonctionnement de la réception. La lecture est même inscrite dans ces aspects : « les aspects schématisés ne seront concrétisés et actualisés que par le lecteur ». L'attitude de conscience qui accompagne les aspects est véritablement déterminée par ceux-ci : « les aspects tenus prêts permettent de saisir visuellement les objets figurés dans des types prédéterminés du mode d'apparition ». C'est donc par la qualité visuelle des aspects que se retrouve le problème de l'iconicité. Mais

20. Jean Cohen, par exemple, estime que la poésie n'est pas le fait de l'imagination symbolique : « Le poème décrit l'expérience vécue en termes de vécu, il dit l'existence dans son propre langage. La poésie à ce titre ne relève pas, comme le roman, du fictif et elle ne doit rien à l'imaginaire... » (*Le Haut-Langage*, Paris, Flammarion, 1979, p. 174).

21. *L'Œuvre d'art littéraire*, op. cit.

Ingarden prend le soin de distinguer la représentation induite par les aspects de l'œuvre de la perception véritable :

les aspects qui lors de la lecture sont imposés au lecteur, ne peuvent pas être actualisés comme des aspects authentiquement perceptuels, mais seulement comme des modifications imaginatives [...]. Les aspects actualisés imaginativement n'ont pour infrastructure qu'un matériau quasi sensitif, qui, malgré son actualité, est essentiellement différent des données sensitives authentiques. Entre autres conséquences, un aspect actualisé imaginativement ne peut jamais avoir la vitalité et la vivacité d'un aspect dont on a une expérience perceptuelle<sup>22</sup>.

L'analyse d'Ingarden permet d'établir un parallèle entre la perception et la lecture en ce qu'elle s'appuie, précisément, sur une notion – l'aspect – qui ne s'applique pas seulement à l'œuvre d'art. La différence entre aspects perceptif et imaginatif rend possible une évaluation comparée de la puissance iconique des discours, et en particulier du roman et de la poésie, dont la fonction imageante n'est peut-être pas nulle, mais seulement inférieure.

Les deux chapitres consacrés à la couche des aspects schématisés dans l'Œuvre d'art littéraire, s'ils s'appuient sur une catégorie bien connue de la phénoménologie husserlienne, laissent pourtant dans l'obscurité la nature des aspects schématisés dans le texte, si bien qu'il est relativement difficile de cerner leur place et leur fonction. Il semble néanmoins possible, au détour des analyses, d'associer leur pouvoir de visualisation à des qualités descriptives, au sens large, qui sont autant de prédicats des objets figurés.

Les aspects schématisés concrétisant le monde figuré par l'œuvre donnent « l'impression qu'ils sont une quasi-réalité propre et vivante », une « individualité stricte »<sup>23</sup> parce qu'ils entretiennent une relation mimétique avec le réel extra-littéraire. Quoiqu'une telle idée n'apparaisse pas explicitement dans les analyses d'Ingarden, elle semble néanmoins dans le prolongement direct de leur logique. En effet, le pouvoir de visualisation dont sont investis ces aspects, conjointement d'ailleurs avec des fonctions acoustiques, tactiles..., est rendu possible par une interaction de l'expérience vécue et de la lecture. Ingarden montre ainsi que la lecture de *L'Ame enchantée* de Romain Rolland détermine des aspects schématisés qui réagissent sur des aspects perceptuels liés à la connaissance personnelle que nous pouvons avoir, comme lecteurs, des lieux parisiens où se déroule l'histoire. De là, nous pouvons conclure, en forçant un peu la thèse d'Ingarden, que ce sont les éléments mimétiques du réel qui opèrent la fonction schématique : les aspects schématisés sont caractérisés par des « qualités descriptives » analogues au réel. Reste à se demander sous quelle forme linguistique et stylistique ces aspects apparaissent dans le texte. Et le texte d'Ingarden est rien moins qu'explicite à ce sujet ; toutefois, c'est bien dans le sens de la *mimèsis* qu'il faut orienter la réflexion, en assignant à ce terme une signification proprement aristotélicienne, telle que l'a

22. *Ibid.*, p. 228.

23. *Ibid.*, p. 236.

remarquablement définie Paul Ricœur dans *Temps et Récit*<sup>24</sup>. La *mimèsis* s'exprime par des facteurs de narrativité que la *Poétique* étudie à partir de l'idée d'action, puisque la *mimèsis* est essentiellement *mimèsis praxeos* : l'action elle-même, les acteurs ou agents, les circonstances spatio-temporelles, les objets figurés... Une telle perspective oblige soit à adopter une définition extensive de la narrativité, soit à compléter l'idée de récit par celle de description. C'est donc parce que le texte littéraire fait intervenir des éléments descriptifs et narratifs qui reposent sur des schèmes anté-prédicatifs, tels que l'idée de chronologie et de causalité linéaire, par exemple, qu'est « donné à voir en imagination » le monde de l'œuvre. *Temps et Récit* est d'ailleurs entièrement tendu vers la thèse selon laquelle la *mimèsis praxeos* qu'est le récit en général est le schème par lequel la temporalité humaine se constitue, grâce à la médiation de l'imagination productrice :

dans une veine encore kantienne, il ne faut pas hésiter à rapprocher la production de l'acte de configuration [spécifique de la « mise en intrigue » du récit] du travail de l'imagination productrice [...]. Dans la première *Critique*, les Catégories de l'entendement sont d'abord schématisées par l'imagination productrice. Le schématisme a ce pouvoir, parce que l'imagination productrice a fondamentalement une fonction synthétique. Elle relie l'entendement et l'intuition en engendrant des synthèses à la fois intellectuelles et intuitives. La mise en intrigue, également, engendre une intelligibilité mixte entre ce qu'on a déjà appelé la pointe, le thème, la « pensée » de l'histoire racontée, et la présentation intuitive des circonstances, des caractères, des épisodes et des changements de fortune qui font le dénouement. C'est ainsi qu'on peut parler d'un *schématisme* de la fonction narrative<sup>25</sup>.

#### ICONICITÉ ET RÉFÉRENCE

L'idée selon laquelle le schématisme transcendantal de l'imagination opère chez le lecteur à partir des « qualités descriptives » fournies par la *mimèsis* du texte souligne le lien entre l'iconicité et la fonction référentielle du langage. Car la *mimèsis*, qu'il faut entendre au sens proprement aristotélicien de « figuration », de représentation, et non d'imitation<sup>26</sup>, n'est possible que si le langage réfère, directement ou indirectement, à la réalité extra-linguistique ; ce qui donne au monde figuré ses « qualités descriptives », c'est le caractère humain, familier des prédicats assignés aux objets : des « qualités » totalement inconnues parce que inventées de toute pièce, c'est-à-dire non référentielles, mettraient en scène l'irreprésentable, auquel nul schème de l'imagination ne peut correspondre, de telle sorte que le pouvoir iconique d'un tel discours serait nul.

24. Paris, Seuil, 1983.

25. *Temps et Récit*, t. I, *op. cit.*, p. 106.

26. *La Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Seuil, 1980, p. 17-18.

La visée référentielle nécessaire à la schématisation fait des qualités descriptives de véritables *analogas*, ainsi que Sartre les décrit dans *l'Imaginaire*. L'*analogon* est comme la médiation entre la visée référentielle de l'imagination et la perception effective : ce tableau qui représente le portrait de Pierre m'incite à imaginer Pierre, actuellement absent, sans que je me trompe sur le caractère fictif de l'image contemplée. De même, l'évocation de traits humains connus, déjà vus, grâce à des schèmes prédéterminés dans l'œuvre, fait naître des représentations, conférant ainsi un pouvoir iconique au discours qui les produit. Ces qualités proprement anthropomorphiques sur lesquelles travaille l'imagination schématisante jouent par conséquent le rôle d'*analogon* référentiel – précisément parce qu'elles visent des aspects réels de l'horizon humain – pour l'œuvre. Ainsi, toute étude de l'iconicité d'un discours devra faire intervenir les facteurs indissociables que sont l'imagination qui élabore les synthèses perceptives à partir de schèmes, les qualités descriptives mimétiques qui sont la « matière » même de ces schèmes, la visée référentielle qui est la condition de possibilité de cette *mimèsis* en ce qu'elle fournit avec les objets figurés de véritables *analogas*. De tous ces paramètres résultera la qualité de la lecture.

Que faut-il conclure de ce détour théorique pour une comparaison du pouvoir iconique de la poésie et de la fiction ? Si ce pouvoir iconique paraît moins grand pour le poème, c'est sans doute que l'imagination, par trop débordante, n'y est pas canalisée par des qualités descriptives mimétiques ; ou, en d'autres termes, que les *analogas* qu'on trouve dans la fiction lui font défaut ; ou enfin, que la visée référentielle y est suspendue. Si nous quittons pour un temps le champ de la théorie pour envisager la poésie dans son existence concrète, il semble assez net que la poésie contemporaine, malgré – et sans doute pour cela même – la prolifération de l'image, au sens stylistique du terme, qu'on y trouve, a un effet iconique infiniment moins riche que la poésie romantique, par exemple : le refus de la fonction référentielle et de la *mimèsis* tue en elle les qualités descriptives qui rendraient possible la schématisation. Et, dans ce refus du mimétique, la disqualification du récit et de la description semble décisive.

Si la référentialité du discours romanesque, par l'expression d'aspects schématisés mimétiques du réel, est la condition de son iconicité, la non-iconicité du poème se comprend réciproquement par sa non-référentialité ou, plutôt, par son « auto-référentialité », par sa « clôture ». La poésie n'a pas la puissance d'illusion du roman parce qu'elle n'est pas référentielle, centrée qu'elle est sur elle-même, et en particulier sur son langage. Il semble en effet que la visée autotélique de la poésie, qui se manifeste par la « fonction poétique » – visée du message « pour son propre compte »<sup>27</sup> – telle que la définit Jakobson, fasse précisément obstacle à une lecture imageante. Malgré l'écart de problématique et de méthodologie qui les sépare, on peut peut-être appliquer ici la théorie linguistique à une

27. « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

phénoménologie de la lecture en complétant la thèse de Jakobson par les analyses de Sartre développées dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

La poésie, en effet, y est présentée comme le « monde à l'envers ». Loin de considérer les mots comme des signes transparents « comme une vitre », le poète s'arrête à eux et se détourne de la chose signifiée : « la poésie inverse le rapport, le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin »<sup>28</sup>. De là, d'ailleurs, l'affinité essentielle entre la poésie et la peinture, la sculpture, la musique : « le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes »<sup>29</sup>. La différence entre la prose et la poésie recouvre ici très exactement l'opposition entre fonction référentielle et fonction poétique chez les linguistes. Il faut alors comparer cette image de la poésie avec celle que Sartre donne du roman dans *l'Imaginaire*, et qu'il définit par rapport à tous les autres modes de discours, c'est-à-dire, entre autres, à la poésie. Dans le roman et la fiction, les « synthèses perceptives » du « savoir imageant » visent un « monde » au-delà du langage, qui est réduit à un rôle d'intermédiaire destiné à être dépassé, inessentiel par rapport à l'image qu'il suscite : « lire, c'est réaliser sur les signes le contact avec le monde réel »<sup>30</sup>, tandis que, dans les « synthèses de signification » appelées par les autres modes de discours, « notre pensée, notre savoir se coule dans les mots et nous en prenons conscience sur les mots comme propriété objective des mots »<sup>31</sup> (Jakobson parle du « côté palpable des signes » et Sartre de leur « visage de chair ») : il semble donc que c'est le poids du langage qui empêche le pouvoir iconique dans le poème, alors que dans la fiction c'est la référentialité qui fait naître un monde imaginaire pour le lecteur. Il faut une certaine « transparence du signe » pour que s'affirme l'iconicité d'un discours.

L'iconicité de la fiction, qui explique son pouvoir d'illusion sur le lecteur, tient donc à sa fonction référentielle, que remplissent les aspects schématisés mimétiques du réel ; inversement, la non-iconicité de la poésie provient de son autotélisme, de la suspension de la visée du référent au profit de celle du langage lui-même. Une telle conclusion ne contredit la pensée de Valéry que si l'on confond la visée du texte avec celle du lecteur. Valéry, en effet, n'affirme pas que le roman est clos sur lui-même et la poésie ouverte sur le monde, mais que la conscience du lecteur est détachée, ou au contraire solidaire, du monde. D'où la relation entre la référentialité du texte et l'intentionnalité de la conscience du lecteur :

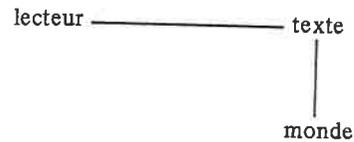
28. *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 45.

29. *Ibid.*

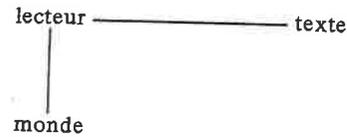
30. *Ibid.*, p. 129.

31. *Ibid.*, p. 124.

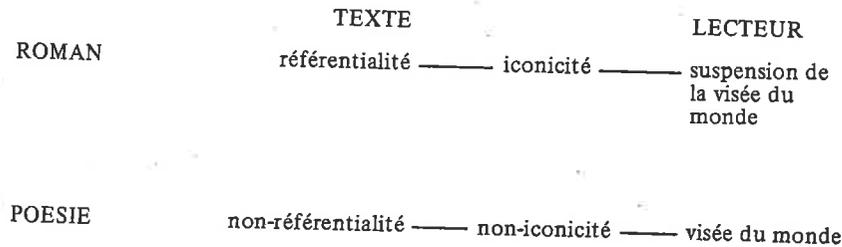
ROMAN



POESIE



Cette relation provient elle-même d'une dialectique entre référentialité, iconicité et visée intentionnelle de la conscience du lecteur :



Et c'est précisément cette dialectique entre la qualité du texte et l'attitude de conscience du lecteur qui fait de la théorie valéryenne une esthétique de la réception : si la poésie n'est pas une fiction – question initiale –, ce n'est pas tant parce qu'elle diffère en nature, que par l'effet qu'elle produit sur le lecteur.

Université du Caire

Jean Cohen

## Comique et poétique

L'analyse qui suit n'a pas pour ambition – à Dieu ne plaise! – de proposer, dans le cadre d'un article, une théorie nouvelle du comique, mais au contraire d'exploiter les théories existantes – avec quelques rectifications – à seule fin de mettre en lumière le rapport spécifique existant entre le comique et le poétique. Deux catégories – dites « esthétiques » – généralement considérées comme disjointes et dont on voudrait montrer qu'elles sont en fait en rapport d'opposition diamétrale, au double point de vue fonctionnel et structural. Conclusion qui est – peut-être – susceptible de les éclairer toutes deux d'un jour nouveau.

Le mot *comique* sera pris ici dans son acception la plus générale, par où il subsume toutes les formes de *risible*, verbal ou non verbal.

Partons d'une remarque paradoxale. Il n'existe pas – loin s'en faut – de consensus dans l'abondante bibliographie consacrée au comique, alors qu'à l'inverse il semble que, au sujet du rire, se dessine une large plage d'accord entre les spécialistes. Il est vrai que les discussions continuent sur les rapports du comique et du rire (ou du sourire, qui en est la forme mineure). Tout rire est-il corrélé à la perception d'un stimulus comique ou bien peut-il être aussi la manifestation d'un simple état euphorique? Je n'entrerai pas dans ce problème et considérerai seulement le rire pour autant qu'il suit la perception consciente d'une donnée reconnue comme comique par le sujet qui rit.

C'est ici que surgit le paradoxe. De toutes les catégories esthétiques, le comique a seul ce privilège d'induire une réaction physiologique spécifique et reconnaissable. Dès lors, si l'on croit savoir, approximativement, ce qu'est l'effet – le rire – il semblerait logiquement possible d'en déduire en gros ce qu'est la cause – le comique. Or, précisément, sur la nature du rire, il apparaît, depuis Spencer<sup>1</sup> qu'on en connaît à peu près la nature.

\* \* \*

Spencer part du principe très général de conservation de l'énergie nerveuse, auquel il ajoute une loi de mécanique psycho-physiologique selon laquelle il est possible à un excédent d'énergie psychique de se transformer en énergie musculaire.

1. La majorité des spécialistes admet la dualité : rire de joie, rire du comique. Mais il faudra se demander pourquoi deux causes différentes produisent un effet unique.  
2. *Principles of Psychology*, 1857.