



HAL
open science

L'écriture spéculaire : analyse du scepticisme et de ses formes visuelles dans trois récits d'Arthur Schnitzler

Emmanuel Basset

► **To cite this version:**

Emmanuel Basset. L'écriture spéculaire : analyse du scepticisme et de ses formes visuelles dans trois récits d'Arthur Schnitzler. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030029 . tel-03420878

HAL Id: tel-03420878

<https://theses.hal.science/tel-03420878>

Submitted on 9 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE-NOUVELLE PARIS 3

ED 625 - Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Etudes
Européennes - MAGIIE

Discipline : Etudes Germaniques

Thèse présentée et soutenue par :

Emmanuel BASSET

Le : 28 mars 2020

L'ECRITURE SPECULAIRE : ETUDE DU SCEPTICISME ET DE SES FORMES VISUELLES DANS TROIS RECITS D'ARTHUR SCHNITZLER

Sous la direction de :

M. Jürgen RITTE – Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle

M. Jacques LAJARRIGE, Professeur des Universités, Université Toulouse Jean Jaurès

Membres du Jury :

Michael SCHEFFEL, Professeur, Bergische Universität, Wuppertal

Karine WINKELVOSS, Maitre de Conférence HDR, Université de Rouen

Eric LEROY DU CARDONNOY, Professeur des Universités, Université de Caen

Florence BAILLET, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle

M. Jürgen RITTE – Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle

M. Jacques LAJARRIGE, Professeur des Universités, Université Toulouse Jean Jaurès

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Jürgen Ritte et Jacques Lajarrige, qui ont accepté d'encadrer ce travail de thèse dans des conditions particulières.

Que soient aussi remerciés Mmes et MM. Karine Winkelvoss, Florence Baillet, Michael Scheffel et Eric Leroy du Cardonnoy, membres du jury, qui ont accepté de lire mon travail et de participer à ma soutenance.

L'ECRITURE SPECULAIRE : ETUDE DU SCEPTICISME ET DE SES FORMES VISUELLES DANS TROIS RECITS D'ARTHUR SCHNITZLER

Résumé : Ce travail de thèse contribue à la définition de l'épistémologie narrative (le type de connaissances et de pensées spécifiques qu'un récit produit). Pour éclairer un aspect jusque-là peu développé par la critique, nous proposons une comparaison avec l'épistémologie visuelle (les opérations intellectuelles impliquées par le fait de voir quelque chose, entre reconnaissance, imagination, contemplation, illusion, etc.). Cette comparaison fait apparaître que, dans les deux cas, pensée et signification ne se superposent pas directement. Au contraire, la pensée narrative comme la pensée visuelle jouent de discours incomplets, du refus de toute autorité interprétative, d'une ambivalence fondamentale. Le « montrer » (et avec lui le visuel en général) apparaît comme une modalité essentielle du « raconter » qui active le potentiel sceptique du récit. Nous illustrons cette idée en étudiant dans trois récits d'Arthur Schnitzler (*Traumnovelle*, *Fräulein Else*, *Casanovas Heimfahrt*) les formes d'apparition et les fonctions du visuel. Celui-ci joue un rôle du point de vue stylistique (de quelle façon les images sont-elles représentées dans le récit, et que montrent-elles ?) ; mais aussi structurel (les images jouent-elles un rôle dans l'économie générale du récit ?), et intellectuel (les images participent-elles d'une certaine vision du monde exprimée par le récit ?). Paradigme essentiel de ces récits, le visuel en porte la vocation profondément sceptique, les images créant un triple effet de doute : vis-à-vis des significations fixes ; vis-à-vis du réel comme cadre d'expérience ; et vis-à-vis du langage et de sa capacité à traduire l'intensité de certaines expériences.

Mots-clefs : Théorie littéraire ; narratologie ; scepticisme ; visuel dans le récit ; Arthur Schnitzler

REFLEXIVE LITERATURE: A STUDY OF SKEPTICISM AND ITS VISUAL FORMS IN THREE NARRATIVES BY ARTHUR SCHNITZLER

Summary : This dissertation contributes to the definition of narrative epistemology (the specific type of knowledge and thought that a narrative produces). In order to shed light on an aspect hitherto little developed by critics, we propose a comparison with visual epistemology (the intellectual operations involved in seeing something, between recognition, imagination, contemplation, illusion, etc.). This comparison shows that, in both cases, thought and meaning are not directly superimposed. On the contrary, both narrative thought and visual thought are

based on incomplete discourses, on the refusal of any interpretative authority, on a fundamental ambivalence. To "show" (understood as visual phenomena in general) appears as an essential modality of "telling" that activates the sceptical potential of the narrative. We illustrate this idea by studying in three narratives by Arthur Schnitzler (*Traumnovelle*, *Fräulein Else*, *Casanovas Heimfahrt*) the forms of appearance and functions of visual elements. These elements play a role from a stylistic point of view (how are images represented in the narrative, and what do they show?); but also structurally (do images play a role in the general economy of the narrative?), and intellectually (do images participate in a certain vision of the world expressed by the narrative?). As an essential paradigm of these narratives, the visual conveys their profoundly sceptical vocation, since images create a triple effect of doubt: with regard to fixed meanings; with regard to reality as a framework for experience; and with regard to language and its capacity to translate the intensity of certain experiences.

Keywords : Literature theory ; narratology ; skepticism ; visual within narratives ; Arthur Schnitzler

Contenu

Préambule.....	9
Partie 1 : La pensée narrative	17
I/ Récit, signification, intention.....	18
II/ Récit, vérité et connaissance.....	24
1. La fonction dépragmatisante du récit.....	25
2. Le parti-pris du récit : la pensée en reste	30
3. Les défauts de la littérature probante	46
III/ Récit, signifiante, pensée	52
1. Signification et pensée : exemple de la métaphore	54
2. La pensée en excès de la signification	68
IV/ Le récit comme forme dialogique	73
1. Le récit comme espace nécessairement dialogique.....	74
2. L'organisation contrastive des discours dans le récit	80
3. Le refus de toute autorité	88
4. Le refus de conclure	94
V/ Conclusion.....	103
Partie 2 : La pensée des images	107
I/ Le regard comme intention libre.....	110
1. Le réel a-t-il besoin de l'esprit pour se montrer ?.....	110
2. La liberté absolue de la représentation.....	118
II/ Vision et connaissance.....	127
1. Regard et connaissance	128
2. Regard et reconnaissance	131
III/ La pensée propre de l'image	140

1.	Voir : une expérience de la fuite	140
2.	Pensée de l'image, signification, performativité.....	145
IV/	L'image dialectique	162
1.	L'image dialectique comme dessaisissement	163
2.	La dialectique comme dynamique	165
V/	Conclusion : pensée narrative et pensée des images	169
Partie 3 :	Le visuel comme support des narrations sceptiques	173
I/	Réflexions sur le visuel narratif	174
1.	Fonctions narratives du visuel et scepticisme	174
2.	Ecriture visuelle et surface	191
II/	Spécularité et construction narrative	195
1.	Différence entre réflexivité et spécularité.....	195
2.	Les fonctions narratives de la spécularité	206
3.	Spécularité et polysémie	210
4.	La spécularité comme représentation suspendue	214
III/	Conclusion.....	222
Partie 4 :	Le visuel chez Schnitzler, thème récurrent et paradigme poétologique.....	228
I/	Une œuvre tournée vers le visuel.....	230
II/	Une anthropologie schnitzlérienne du regard	238
1.	Le regard comme langage	239
2.	Le regard comme composante du social	245
3.	Le regard comme élément du rapport de force	248
4.	Regarder en soi, regarder le monde	255
III/	La pensée schnitzlérienne du visuel	261
1.	La réversibilité des apparences	262
2.	Le profond : l'autre échelle du visuel	265
3.	Visuel et forme littéraire : problématisation de l'étude	270

Partie 5 : <i>Traumnovelle</i> : prendre la juste mesure de l'irréel.....	277
I/ Comprendre la dialectique réel/irréel dans la <i>Traumnovelle</i>	279
1. Une réflexion avant tout psychologique et éthique.....	280
2. La mise en scène de l'onirique	284
3. Rêve et réalité dans la <i>Traumnovelle</i>	292
II. Le visuel comme élément de la poétique onirique	295
1. Le visuel en appui de la poétique onirique	296
2. Le visuel comme intersection de la réalité, du rêve et de la pulsion	303
III. La thématization du visuel comme aporie.....	308
IV. Formes et fonctions des dispositifs spéculaires dans la <i>Traumnovelle</i>	314
1. Esthétique de la répétition	314
2. Le spéculaire : un axe de lecture alternatif	320
V. Conclusion.....	328
Partie 6 : <i>Fräulein Else</i>, voir et être vue	333
I/ Un récit saturé de visuel.....	339
II/ Le désir contradictoire d'Else comme matrice du récit.....	345
III/ Incarnations visuelles de l'ambivalence.....	356
1. Ambivalence du narcissisme extatique	357
2. Se dévêtir : le geste final comme nœud polysémique.....	368
IV/ Conclusion	382
Partie 7 : <i>Casanovas Heimfahrt</i> : poétique sceptique du reflet	388
I/ Une chambre de reflets	394
1. Le décor comme reflet pathétique du passé.....	394
2. Esthétique de l'autoportrait : apparitions violentes du réel.....	398
3. Deux images de lui-même : Marcolina et Lorenzi.....	405
II/ Les images sceptiques : le visuel entre ambiguïté et déréalisation.....	417
1. Valeurs sceptiques du visuel : ambiguïté et fugacité	418

2.	La valeur narrative du visuel : entre déréalisation et déstabilisation	425
3.	Rôle du visuel dans la construction d'un personnage insaisissable	435
III.	Conclusion.....	443
	Conclusion générale	447

Préambule

L'œuvre de Schnitzler tient plus du monde clos que de l'univers infini. A suivre les personnages de ses récits, à écouter les répliques de ses pièces, à fréquenter ses aphorismes, son journal et son fragment autobiographique, on sera frappé par la répétition des situations, la proximité des caractères et surtout la récurrence des thèmes. Schnitzler écrit en fait pour créer une infinité de variations autour d'un nombre très restreint de canevas thématiques. Ainsi, chacune de ses œuvres est souvent une occasion nouvelle d'examiner différemment une question qui avait déjà été abordée dans un texte précédent. Ses textes deviennent autant de laboratoires d'expérimentation où quelques situations génériques subissent de très légères modulations, permettant de formuler des hypothèses nouvelles à propos d'un problème que le lecteur aura reconnu comme typiquement « schnitzlérien ». C'est même le retour de ces quelques interrogations cardinales qui est sûrement le plus caractéristique de l'auteur. Lire Schnitzler, c'est en fait retrouver sans cesse quelques grandes questions qui structurent une œuvre.

Il serait possible de dessiner à grands traits une constellation réunissant ces enquêtes, qui se situent généralement au croisement de la métaphysique, de la morale et de la psychologie. Il y aurait certainement consensus à dire que toute l'œuvre littéraire de Schnitzler peut être liée à certaines notions récurrentes : l'illusion et l'apparence ; l'hypocrisie et le mensonge ; la responsabilité individuelle ; le déterminisme social ; la psyché et ses profondeurs ; la sexualité, dans son lien avec le psychique d'un côté, avec les conventions sociales de l'autre ; l'existence et la mort, etc. Mais, plus qu'une liste des sujets qui demandera toujours à être affinée et complétée, c'est la méthode qu'il faut retenir : les questions sont chez Schnitzler au cœur de la démarche narrative. Centrales, presque obsédantes, elles innervent et structurent l'œuvre, dont elles semblent être la réelle raison d'être. Les différents récits n'en sont finalement que les supports, les prétextes, mais aussi les modulations multiples qui apportent sur elles un éclairage nouveau.

Une première remarque se dégage de cette observation d'ensemble : Schnitzler écrit pour penser. Certes, ses textes ne versent pas explicitement du côté de l'essai ou de la littérature philosophique. Il n'y a pas chez Schnitzler d'ambiguïté quant au primat du narratif sur le réflexif : ses récits racontent et représentent plutôt qu'ils ne méditent. Pour autant, le

caractère structurant des thèmes que nous avons identifiés inscrit au cœur de son projet littéraire un désir manifeste de penser le monde. Cette pensée ne prend pas la forme positive de l’assertion, de l’idéologie ou même du jugement. Schnitzler n’utilise pas le texte littéraire pour exprimer systématiquement une vision du monde. Au contraire, sa pensée se constitue en interrogations. Et même, elle affiche par cette forme interrogative une de ses tendances fondamentales : le refus de l’évidence.

On ne le sait que trop : Schnitzler est « sceptique ». C’est la présentation qui en est généralement faite par la critique ; on connaît par ailleurs la lettre célèbre de Freud adressée à Schnitzler pour son soixantième anniversaire, qui salue son scepticisme en refusant de l’assimiler à du pessimisme ; on connaît aussi les formules, tirées de ses œuvres et de ses aphorismes, qui ont fait de Schnitzler le représentant d’un scepticisme moderne, nourri par un environnement culturel et intellectuel où l’émergence de la psychanalyse et la psychologie inspirée par Mach favorisent la remise en cause des certitudes établies¹. Mais, plus généralement, on remarque surtout chez Schnitzler un mouvement intrinsèque de la pensée : le refus des vérités présentées comme constituées. Ses aphorismes, à ce titre, sont emblématiques de l’œuvre entière. Loin d’énoncer des maximes sentencieuses, ce en quoi consiste souvent l’exercice, les aphorismes de Schnitzler suivent très souvent un mouvement caractéristique : on y passe de l’affirmation à la nuance ; de l’évidence à la complexité ; de l’apparence à la réalité. Il n’est pas rare qu’un développement conséquent vienne corriger une observation initiale précipitée. Nombreux sont ceux qui se structurent selon un effet de renversement. Si les aphorismes cristallisent cette tendance, l’œuvre de fiction manifeste la même volonté d’identifier, dans toute attitude, tout comportement, toute prise de position, tout événement psychique, l’impensé, l’invisible et le complexe. Fondamentalement, la pensée de Schnitzler se structure autour du concept d’illusion. C’est aussi autour de cette notion que sont organisés une large partie de ses récits et de ses pièces.

Gravitant autour de l’idée d’illusion, le scepticisme de Schnitzler est porté par une dynamique particulière : aller au-delà de l’apparence. Il n’y a rien d’étonnant, donc, à ce que la visualité joue dans l’écriture narrative de Schnitzler un rôle central. Une visualité spécifique, certes. Elle ne correspond pas à un primat du descriptif qui, à bien y regarder, est loin d’être systématique chez Schnitzler. Elle serait davantage un phénomène de structure, où différents éléments visuels sont régulièrement convoqués et s’intègrent à la structure du texte

¹ Pour une étude synthétique de l’atmosphère intellectuelle qui baigne la Vienne du tournant du siècle, voir : Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l’identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990

narratif, interrompant un dialogue, les pensées d'un personnage ou les commentaires du narrateur. Ces éléments peuvent prendre différentes formes : apparitions soudaines (objets, lieux, personnes) dans le champ de vision ; séquences constituées d'une succession d'images (ce seront notamment les épisodes de rêve, centraux chez Schnitzler, et qui ont selon nous une fonction visuelle avant d'avoir une signification symbolique) ; jeu sur la tonalité chromatique de certains épisodes narratifs (quand l'éclairage ou les couleurs dominantes deviennent une composante centrale du récit) ; mise en scène d'objets (miroirs, notamment) ou de lieux (l'hôtel où se déroule *Mademoiselle Else*, présenté comme une grande masse de verre et de lumière) qui portent en eux la thématique visuelle.

La visualité dont nous parlons n'advient donc pas à travers un geste descriptif multipliant portraits et paysages ; elle correspond plutôt à un certain type de regard porté sur le monde, à une façon d'appréhender le réel comme étant une surface visuelle. Représenter le réel, avec Schnitzler, reviendra alors à explorer cette surface. La visualité serait ainsi une mise en scène plutôt qu'un tableau, avec un parti-pris important : représenter le réel sous l'angle du visuel, c'est préférer le regard à l'analyse, voire même au discours. Ce primat du regard, par définition muet, non assertif, est selon nous le point de jonction avec la pensée qui est à l'œuvre dans ses récits. Nous comprenons en effet l'importance du visuel dans l'écriture narrative de Schnitzler comme une conséquence du scepticisme dont nous faisons part plus haut : passant par un geste de simple monstration, le visuel souligne en effet la dimension impénétrable du réel, et le montre de fait comme un mystère qui ne se laisse pas percer. Schnitzler assumait la dimension visuelle de ses récits, et se voyait lui-même comme « miroir mouvant du monde »². C'est l'hypothèse de départ que nous formulons : la dimension visuelle de l'écriture narrative est décisive dans les récits de Schnitzler, et elle a notamment pour fonction de mettre en scène une orientation fondamentale de leur pensée : le scepticisme.

Voici deux premières hypothèses que nous faisons à partir de ces observations préliminaires : Schnitzler cherche à penser le monde à travers ses récits, et met pour cela la visualité au cœur de sa poétique narrative. Chez Schnitzler, le texte est à la fois un texte qui pense et un texte qui reprend les caractéristiques de l'image. Ces deux hypothèses, également

² Voici la citation d'origine : „Der Dichter ist der fließende Spiegel der Welt und bleibt es, auch wenn der Spiegel sich zeitweilig bis zur Undurchsichtigkeit trübt.“, Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, p. ?. On peut également faire référence à cette autre phrase de Schnitzler, citée par Klaus Weissenberger : „Künstler sein, das heißt: verstehen, die rauhe Fläche der Wirklichkeit so glatt zu schleifen, dass sie die ganze Unendlichkeit von den Höhen des Himmels bis zu den Tiefen der Hölle widerzuspiegeln vermag.“, Klaus Weissenberger, „Arthur Schnitzlers Autobiographie Jugend in Wien – die Entmythisierung einer literarischen Gattung.“ (163 – 192), in : Strelka, Joseph (dir.), *Die Seele ist... ein weites Land*, New York, Peter Lang, 1997, p. 170

centrales, construisent la problématique générale de cette étude : comment, au sein d'une poétique narrative, se fait la convergence entre narration, pensée et visualité ? Nous nous demanderons ainsi quelles sont les modalités concrètes de convergence entre narration et visualité, et quelles conséquences cette convergence peut avoir pour la pensée produite par le texte narratif. Nous chercherons donc à caractériser à la fois un paradigme général d'écriture et une série de dispositifs narratifs précis qui permettent de penser le monde à travers un mode de représentation qui active les caractéristiques de l'image.

Toute notre problématique s'appuie ainsi sur un triangle formé par ces trois notions : narration, pensée, visualité. Nous serons amenés à étudier chacune pour elle-même, mais aussi toutes ensemble du point de vue de leur interconnexion. Notre étude suivra deux axes parallèles : le premier axe consistera à interroger la façon dont les récits pensent, et le rapport qui existe entre structure narrative et pensée produite par le récit. Nous espérons ainsi pouvoir faire apparaître les traits saillants de ce qui pourrait être appelé la pensée narrative. Le second axe consistera à replacer cette analyse dans le contexte plus général d'une réflexion sur le rapport entre pensée narrative et pensée visuelle. Parce que nous supposons que la poétique de Schnitzler fait une place centrale à la visualité, mais aussi parce que nous faisons l'hypothèse que la visualité est en fait une dimension essentielle de la pensée narrative.

Cette étude aura donc pour étape préliminaire nécessaire une analyse de la pensée narrative d'un côté, de la pensée visuelle de l'autre. Par « pensée », nous désignons dans les deux cas une expérience intellectuelle, au sens large, provoquée par la lecture d'un texte narratif ou par la visualisation d'une image. Nous nous intéresserons particulièrement aux lignes de convergence qui se dessinent entre ces deux pensées, car c'est au prisme de cette convergence que nous voulons étudier l'œuvre narrative de Schnitzler. C'est en effet parce qu'il y a convergence entre le narratif et le visuel que des dispositifs narratifs « réfléchissants » sont opératoires. Nous accorderons une importance particulière à la façon dont chacun de ces deux supports (le texte et l'image) construit une signification que le lecteur-spectateur peut identifier ou non de façon univoque.

Ce rapport entre pensée et signification, dans chacun des cas, sera essentiel pour deux raisons. La première est que nous voulons interroger l'œuvre narrative de Schnitzler en insistant sur les significations que ses récits mettent ou non en œuvre. Nous supposons qu'il y a dans les récits de Schnitzler une tendance à la non-fixation du sens et à la suspension du jugement. Une partie de cette étude aura pour but d'étayer cette hypothèse. La plurivocité qui en résulte serait ainsi la traduction en termes narratifs de l'orientation sceptique de sa pensée.

Nous supposons ainsi que les récits de Schnitzler ne cherchent pas à établir de signification ou de conclusion claire et définitive, et qu'ils ont plutôt pour vocation de poser certaines questions en en faisant apparaître la complexité. Si l'ambiguïté est une caractéristique structurelle des récits chez Schnitzler, alors il faudrait supposer que la pensée produite par ces récits ne dépend pas de l'élaboration d'une signification, mais au contraire d'un refus des significations arrêtées.

La seconde raison d'analyser en détails le rapport entre pensée et signification est qu'il s'agit d'une question centrale pour l'esthétique comme pour la narratologie, pour la théorie des images comme pour celle des textes. La revue de littérature que nous ferons sur cette question montrera d'ailleurs qu'il y a entre narratologie et esthétique une première convergence : dans les deux disciplines se pose la question de savoir si l'œuvre (littéraire ou figurative) est en mesure ou non de constituer une signification arrêtée et non-équivoque – et si cette signification vaut pensée. On verra que la question du rapport entre signification et pensée (l'œuvre pense-t-elle parce qu'elle établit une signification claire ?) se pose dans le cas des images comme dans celui des récits dans des termes très proches. La reconnaissance des formes ou des objets, et la participation de cette reconnaissance dans l'expérience du spectateur dans le cas des arts figuratifs peuvent être interrogées dans une perspective analogue au rôle que des significations impliquées par le texte littéraire jouent dans l'expérience intellectuelle vécue par le lecteur. On remarque d'ailleurs que la critique narratologique récente, lorsqu'elle étudie la nature de la pensée narrative, interroge de plus en plus les liens entre littérature et visualité. La capacité de la littérature à penser en termes visuels (jusqu'à la définition de la pensée littéraire comme une pensée essentiellement visuelle) devient ainsi un objet d'étude en soi.

La visualité joue un rôle prépondérant dans le paradigme d'écriture que nous cherchons à construire. Tout un pan de notre étude consistera ainsi à analyser la façon dont un texte narratif crée des dispositifs qui peuvent être considérés comme une correspondance de phénomènes observables habituellement dans l'ordre du visuel. Dans une certaine mesure, ces dispositifs inviteraient à considérer le récit comme quelque chose qui montre, et qui donne à voir. Le récit représenterait donc le réel en adoptant une démarche visuelle (nous ne soulignerons pas assez que visuel ne signifie pas ici descriptif). Une métaphore classique de la théorie narrative s'invite ici : le récit serait-il miroir ? Si nous ne cherchons pas à participer au débat fondateur sur la capacité mimétique des textes littéraires, nous nous demandons si la métaphore spéculaire n'illustre pas une autre dimension de l'écriture narrative. La métaphore

ne désignerait pas alors la fonction du texte (imiter ou non le réel), mais sa structure formelle (le texte reproduisant les caractéristiques de l'image – voire, des images : jeu entre surface et profondeur ; structure évanescence d'apparition et de disparition, tension entre visible et invisible, explicite et implicite, évident et opaque). Nous rechercherons ainsi dans les textes étudiés tous les dispositifs qui relèvent du reflet. Nous proposons ainsi de parler d'esthétique du reflet. Celle-ci se définirait particulièrement comme la mise en forme d'un texte qui produit un reflet, c'est-à-dire un texte qui, comme le reflet renvoyé par le miroir, est une image à la fois nette et parcellaire, qui révèle et en même temps semble cacher une profondeur. Il s'agirait d'un texte qui empêcherait le sens de se fixer, et ne craindrait pas de déboucher sur une forme d'aporie. L'esthétique du reflet correspondrait donc à toutes les possibilités formelles dont dispose le texte littéraire pour se construire comme image – avec ce que l'image peut avoir de dynamique et d'ambigu. Elle est particulièrement importante pour notre démarche, car elle ne renvoie pas seulement à l'effet que produit le texte, mais aussi à la façon dont celui-ci se structure. Ainsi, cette esthétique du reflet recouvre également les phénomènes de miroitements internes au texte, qui peuvent être des ressorts importants dans le système de représentation mis en œuvre par le récit.

Ajoutons que nous convoquons la métaphore du reflet dans une perspective très précise, qui correspond à la tendance que nous voulons faire ressortir chez Schnitzler : la convergence entre pensée et représentation. Notre étude se fonde sur l'idée que, chez Schnitzler, la représentation est une partie d'une entreprise plus vaste de mise en question du monde. Le récit doit remplir ces deux missions : représenter le monde pour le penser. Le phénomène de « réflexion » doit donc être entendu dans les deux sens : le texte reflète et réfléchit. Il est clairement tourné vers le monde, mais fonctionne épistémologiquement comme un reflet.

Nous pouvons ainsi formuler quatre hypothèses qui dessinent l'objet de cette étude :

La première hypothèse affirme qu'il y a une proximité, voire une convergence entre pensée narrative et pensée visuelle. Le rôle de la signification, notamment, pose dans les deux cas des questions analogues.

La deuxième hypothèse suggère qu'il serait possible de fonder un paradigme d'écriture sur la proximité de ces pensées. Ce paradigme d'écriture représenterait le monde en transposant dans l'univers narratif et le format du texte littéraire des dispositifs qui sont ceux de l'image.

La troisième hypothèse consiste à dire que ce paradigme d'écriture, où donc la visualité a une place centrale, est particulièrement susceptible d'exploiter ce qui fait la richesse réelle de la pensée narrative. L'écriture envisagée serait donc à la fois visuelle et réflexive. Elle serait particulièrement apte à penser notamment parce qu'elle ferait une place certaine à l'indécidable (dont nous essaierons de montrer qu'il est une caractéristique essentielle de la pensée narrative), assumant ainsi sa dimension sceptique.

La quatrième hypothèse revient vers Schnitzler, et affirme qu'un tel paradigme d'écriture serait opératoire pour analyser sa poétique narrative, en particulier pour décrire la façon dont représentation narrative et pensée convergent dans ses récits.

On le comprend, l'enjeu est ici d'esquisser la définition d'un paradigme d'écriture narrative qui fasse le lien entre pensée, visualité et scepticisme. Précisons immédiatement que nous ne cherchons pas à identifier une nouvelle catégorie de récits qui répondrait à des critères formels précis. Nous ne cherchons pas à définir le « récit réflexif » ou à proposer une nouvelle approche du « récit spéculaire ». Le paradigme que nous proposons est une orientation, non une catégorie. Il pourra servir de grille de lecture pour aborder d'autres récits où la visualité joue également un rôle central – même si les dispositifs utilisés et l'objectif final peuvent être différents. Nous essayons de faire ressortir quelques traits saillants d'une poétique narrative particulière, celle d'Arthur Schnitzler, tout en les plaçant en regard d'une enquête plus générale sur les modalités de réflexion (à tous les sens du terme) du texte narratif. C'est la raison pour laquelle des interrogations de nature théorique (la nature de la pensée narrative, la nature de la pensée visuelle, la possibilité de parler d'une littérature des surfaces) feront l'objet de développements approfondis. Mais il ne faut pas s'y tromper : notre étude ne se fera pas selon une logique descendante, où un concept théorique sera d'abord formé, pour être ensuite illustré grâce à l'étude d'un exemple empirique (en l'occurrence : la poétique de Schnitzler). Nous cherchons plutôt un mouvement d'aller-retour permanent entre approche théorique et empirique : suggérer un paradigme d'écriture en se fondant sur une analyse théorique de ce qu'est la pensée narrative aide à interpréter les textes de Schnitzler selon une perspective nouvelle. Dans le même temps, certaines caractéristiques de la pensée narrative apparaissent plus distinctement après qu'on a élaboré et appliqué à l'œuvre de Schnitzler le paradigme en question. Celui-ci doit apporter deux éclairages : sur la pensée narrative d'un côté (et sa dimension visuelle), sur la poétique de Schnitzler de l'autre. C'est pourquoi nous nous donnons la liberté de ne pas structurer ce travail seulement en fonction de l'analyse des œuvres de Schnitzler que nous nous proposons de conduire. Pour la même

raison, nous assumons de traiter pour elles-mêmes les problématiques théoriques évoquées ci-dessus (la définition de la pensée narrative, l'étude sur la pensée visuelle, la réflexion autour de ce que nous entendons aujourd'hui par « réflexivité » en narratologie, et les sens nouveaux que nous pourrions proposer), et de ne pas les cantonner à des remarques d'appoint alimentant l'étude des récits de Schnitzler.

Partie 1 : La pensée narrative

La première étape de cette étude doit nous permettre de définir plus précisément certaines caractéristiques de la pensée narrative. La possibilité d'intégrer au tissu narratif un contenu intellectuel ou idéologique ne fait guère de doute. Mais il nous faut aller plus loin : nous chercherons à savoir si le récit est capable lui-même de produire une pensée, comment cette production de pensée s'organise, et à quelles contraintes structurelles elle est soumise.

L'une des principales questions qui nous occuperont sera celle du rapport entre signification et pensée. Tout texte littéraire est en effet susceptible de faire apparaître des idées, d'indiquer au lecteur un message que celui-ci pourra reconstruire en rassemblant et en décryptant les différents indices narratologiques, symboliques, historiques ou intertextuels présents dans le texte. La capacité du texte à signifier n'est pas en question – même si la possibilité d'attribuer une stratégie narrative à une réelle intention d'auteur semble par nature une entreprise extrêmement incertaine. Mais il est différent d'intégrer des éléments exogènes de pensée, et de produire une pensée par soi-même. Une pensée, donc, qui ne pourrait être produite exactement dans les mêmes conditions par un autre support que le récit. Si nous engageons notre réflexion en prenant comme axe de lecture la tension entre signification et pensée, c'est justement parce que nous chercherons à définir la pensée narrative à travers les éléments qui la distinguent de la simple signification. L'un des enjeux sera notamment de savoir si la pensée narrative ne se définit pas justement comme un refus des significations univoques.

Il faudra pour cela déterminer si la construction de significations univoques est nécessaire à l'élaboration de récits, et nous serons ainsi amenés à nous interroger sur l'intentionnalité qui préside à l'écriture narrative (« Récit, signification, intention »). Nous chercherons ensuite à savoir si le discours narratif est apte à produire des vérités vérifiables, et ce que le rapport complexe du récit au savoir implique pour la définition de la pensée narrative (« La fonction dépragmatisante du récit » ; « Le parti-pris du récit : la pensée en reste »). Ce sera notamment l'occasion de rappeler avec force que le choix du récit comme forme est un parti-pris épistémologique qui conditionne la nature de l'expérience intellectuelle proposée au lecteur. Ce sera également l'occasion de définir le discours narratif comme « discours incomplet », c'est-à-dire comme discours qui ne vise pas à l'élaboration systématique d'une connaissance. Après avoir souligné la fragilité des pensées narratives qui

revendiquent de faire passer des messages clairs grâce au texte littéraire (« Les défauts de la littérature probante »), nous essaierons d'élucider la dialectique à l'œuvre entre signification et pensée, en montrant que la seconde advient réellement comme excès par rapport à la première (« Récit, signifiante, pensée »). Nous nous intéresserons alors aux structures qui produisent de la signification (et que nous appelons les « faits signifiants »), pour montrer dans le détail comment se joue le passage de la signification à la pensée. Nous avons choisi d'analyser en détail un exemple de structure signifiante (la métaphore), notamment parce qu'elle correspond à une pensée analogique qui sera au cœur de notre étude sur l'esthétique du reflet et les effets de miroitement. Mais nous montrons que la réflexion proposée dans le cadre de la métaphore pourrait sans peine être élargie à d'autres structures signifiantes (la construction du récit, les descriptions, les portraits de personnage, etc.). Dans la dernière partie de cette réflexion consacrée à la pensée narrative (« Le récit comme forme dialogique »), nous nous intéressons au récit comme ensemble dialogique. Nous montrerons que le dialogisme semble être une caractéristique intrinsèque du récit plutôt qu'un simple choix de l'auteur, et que cette nature dialogique implique des conséquences importantes pour l'épistémologie du récit (avec, notamment, une remise en cause systématique de toute autorité intellectuelle, et l'explication de la difficulté vécue par le récit à clore un débat).

Cette réflexion, qui visera à établir s'il y a une articulation possible, ou au contraire une rupture manifeste entre le spéculatif et le narratif, sera ainsi conduite à deux niveaux. Le premier niveau sera celui du discours narratif : nous chercherons à comprendre ce qui, dans la nature de celui-ci, favorise ou empêche la production d'une pensée propre. Le second niveau sera celui du récit comme ensemble de discours : nous verrons alors quelles conséquences a sur la nature de la pensée narrative la façon particulière dont le récit fait cohabiter différents discours.

I/ Récit, signification, intention

Pourquoi raconte-t-on des histoires ? Tzvetan Todorov n'hésiterait pas à donner une réponse en apparence minimale : « Tout récit est proféré pour servir à un but précis. »³ Encore faut-il prendre la mesure du « but » ici évoqué. Ne prêtons pas ici à l'auteur une conception

³ Todorov, Tzvetan, « Le Récit primitif », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 73

utilitariste d'un récit servant une fin extérieure à lui-même. Todorov ne parle pas seulement d'un certain type de littérature qui, depuis l'Antiquité jusqu'à nous, met l'éloquence au service d'une fin déterminée. « Tout récit », précise Todorov. C'est donc une définition essentielle de l'acte narratif qu'il vise ici. Et ce qu'il nous en dit, c'est qu'il est impossible de concevoir un récit qui n'aurait pas été le fruit d'une intention particulière. Cette intention première, dans le cas du récit, ne peut être autre qu'un désir de dire – qui est le seul objectif commun envisageable pour tous les récits. Avec cette définition, Todorov déplace le critère de définition du récit. Ce qui est dit en lui n'est pas conçu premièrement comme quelque chose qui aurait un sens, mais comme quelque chose qui répond à une intention de dire. La différence est d'importance. La signification – ou signifiance – du récit ne serait donc pas le critère premier de son identité. En outre, s'il est intentionnel, le récit n'est pas un élément contingent du réel, mais peut toujours être attribué à une conscience – celle qui le conçoit. Il a une raison d'être. S'il naît d'une intention, il vise nécessairement à dire quelque chose du réel et existe donc comme discours propre.

Gérard Genette, au début de son « Discours du récit »⁴, définit le récit comme l'extension d'un énoncé sémantique minimal :

Puisque tout récit – fût-il aussi étendu et complexe que la *Recherche du temps perdu* – est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événements, il peut être légitime de le traiter comme le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme *verbale*, au sens grammatical du terme : l'expansion d'un verbe. *Je marche, Pierre est venu*, sont pour moi des formes minimales de récit, et inversement l'*Odyssee* et la *Recherche du temps perdu* ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels *qu'Ulysse rentre à Ithaque* ou *Marcel devient écrivain*.⁵

Ne nous attardons pas sur cette présentation volontairement simplificatrice – et plaisamment provocatrice – du récit par Genette. Son intention n'est sûrement pas de réduire l'acte narratif à la simplicité (pauvreté ?) d'un énoncé isolé, comme si le propre du discours littéraire n'était pas justement de n'être pas synthétisable en une formule résumée, que l'on pourrait dilater à l'envi. Là n'est pas la question. Car la définition de Gérard Genette dit autre chose : que le récit ne peut se concevoir sans quelque chose à dire. Même en admettant comme possible l'idéal flaubertien du « roman sur rien », on est obligé de reconnaître que le récit qui en résultera sera composé au minimum d'une unité énonciative. A l'origine de tout récit, il y a un contenu sémantique, qui renvoie lui aussi – indirectement – à la notion d'intention : si tout récit ne se tient que parce qu'il y a un énoncé à formuler, quelque chose à dire, alors tout

⁴ Genette, Gérard, « Le discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

⁵ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 75

énoncé est obligatoirement le fruit d'une intention de dire. Le « quelque chose » a paru au locuteur assez digne d'intérêt pour être dit. L'histoire, même anecdotique, même insignifiante, assez intéressante pour être racontée. Même un « animal jaseur »⁶ comme l'est le Jacques de Diderot, qui ne raconte que pour fuir le silence, actualise une intention de discours. Raconter une histoire, c'est en même temps indiquer qu'elle mérite d'être entendue, qu'elle peut servir à un but, quel qu'il soit. Chez Genette aussi, on peut donc rapporter l'acte narratif à une intention de dire quelque chose – et en faire sa définition essentielle.

La théorie de l'énoncé minimal chez Genette impliquerait donc que l'on narre comme on parle : parce qu'on a voulu dire quelque chose. C'est ce que dit aussi Paul Valéry, lorsqu'il assimile le fonctionnement de la « Littérature » à celui du langage : « La Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage. »⁷ En tant que catégorie particulière de la « Littérature », en tant surtout qu'entité fondée sur des mots, le récit ne serait lui aussi pas autre chose qu'une « application de certaines propriétés du langage », c'est-à-dire : n'est pas autre chose que la formulation d'un énoncé, et est soumis aux mêmes conditions d'apparition et d'existence. Comme tout énoncé peut être rapporté à un locuteur qui vise par-là l'expression et la verbalisation d'un certain contenu, le récit est pensable comme l'apparition d'un discours rapportable à un locuteur précis, qui répond à une certaine intention. Qu'elle soit le fait de Genette ou de Valéry, la comparaison (certes réductrice) entre essence du récit et essence du langage assigne au premier toujours la même origine : celle d'une intention de dire qui se concrétiserait en un énoncé.

Les trois définitions liminaires que l'on a choisies ont donc le mérite d'assurer une définition difficilement contestable du récit : il n'est pas un fait contingent, naît de l'intention de dire quelque chose et est attribuable à un locuteur déterminé. Il n'est pas une parole révélée, mais se présente comme discours pris en charge par une instance particulière. On peut donc en déduire une caractéristique supplémentaire du discours narratif : puisqu'il naît de l'intention de verbaliser un contenu, le récit est un discours articulé, obéit à un ordre et est doté d'une structure. Il résulte d'une intention, il a donc *a priori* une fin. Le récit n'est pas une production aléatoire, mais une forme pensée, un discours suivant une stratégie narrative et énonciative précise. Nous voudrions insister sur le lien entre ces caractéristiques et le fait que le récit soit définissable comme intention. Tzvetan Todorov ne dit pas autre chose dans son

⁶ Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son maitre*, Paris – Genève, Droz, 1976, p. 216

⁷ Valéry, Paul, cité par Todorov, « Langage et littérature », in *Poétique de la prose*, op. cit., p. 92

article « Le Récit primitif », dont nous avons déjà cité un extrait : « Aucun récit n'est naturel, un choix et une construction présideront toujours à son apparition ; c'est un discours et non une série d'évènements »⁸. Le récit comme artefact et comme construction orientée vers un but, voilà une des conséquences de la définition intentionnelle du récit. Discours pris en charge par une conscience particulière, il serait nécessairement configuré par cette conscience, de sorte que le lecteur peut toujours prétendre suivre la voie qu'elle trace et qui conduit le récit. Quand on évoque ce dernier, on est obligé de postuler la construction consciente du discours par le locuteur. Pierre Champion, dans son ouvrage *La Littérature à la recherche de la vérité*⁹, dresse ce même constat, disant que « la littérature est un discours entièrement articulé et formalisé »¹⁰. Son assertion repose sur le postulat – dont la validité dépend du fait que le récit puisse être défini comme résultat d'une intention – que l'écrivain et le lecteur, quand ils font l'expérience de la littérature (l'un en écrivant, l'autre en lisant), réalisent un acte pleinement conscient¹¹ : l'écrivain, animé par l'intention de dire un contenu, n'est pas passif ; le lecteur, animé par l'intention de comprendre ce contenu, de comprendre pourquoi ce contenu a été énoncé, est également actif.

Si le récit naît d'une intention, si donc il a une fin précise, et s'il est en même temps un discours articulé et formalisé, il semble difficile de dissocier récit et signification. Celle-ci serait visée par le récit, expliquerait son apparition, puis serait mise en œuvre à travers lui. Le « but précis » dont parlait Todorov serait précisément la transmission d'un message, la création d'un sens par une parole toute entière tendue vers cet objectif. C'est précisément le postulat qu'il nous faut interroger. Car partir de la notion d'intention pour caractériser le récit était justement un moyen de se préserver de raccourcis trop rapides. Nous avons montré que le récit était intentionnel, puisque sinon il ne serait pas (il ne peut exister sans l'intention d'un locuteur particulier). Mais se placer dans le champ de l'intention, c'est penser dans une sphère qui excède celle de la simple signification (définie comme l'élaboration d'un sens non ambigu – même s'il peut être parfois voilé, déguisé). Je peux avoir l'intention de dire quelque chose sans que je parvienne à exprimer clairement ma pensée et même, plus radicalement, sans que ce « quelque chose » reflète une assertion que je présente pour vraie, ou une prise de position claire, idéologique. Le récit, s'il est intention, peut ne pas être signification. L'intention serait en fait la définition originelle de l'acte narratif (celle qui vaut pour tous les récits), d'où

⁸ Todorov, Tzvetan, « Le Récit primitif », *op. cit.*, p. 68

⁹ Champion, Pierre, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996

¹⁰ Champion, Pierre, *ibid.*, p. 12

¹¹ Cf Champion, Pierre, *ibid.*, p. 12-13 : « nous supposons la figure d'écrivain et une figure de lecteur entièrement conscientes de leurs opérations de pensée »

pourraient dériver différentes formes de récits : d'un côté, ceux qui élaborent clairement leur message ; de l'autre, ceux qui racontent sans qu'un prédicat évident et indubitable y soit reconnaissable. Nous considérons donc l'idée d'une pensée réglée et directement signifiante comme non essentielle au récit, alors que Pierre Campion en faisait l'une des conséquences immédiates de sa théorie de la littérature comme discours formalisé¹². Le rapport entre récit et signification, et même la possible déconnexion entre eux, c'est précisément ce que nous nous proposons d'interroger.

Le récit naît d'une intention ; l'une de ces intentions possibles est de penser le réel et de produire de la connaissance sur le monde. Je raconte parce que je veux dire quelque chose du monde, qu'il s'agisse d'une idée, d'un point de vue ou d'une interrogation. Maupassant, écrivant dans sa célèbre préface de *Pierre et Jean* que le but du romancier « n'est pas de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond des événements »¹³ ou encore Camus, définissant tout roman comme une « philosophie mise en images »¹⁴, reconnaissent même l'ambition philosophique comme une caractéristique essentielle du récit. La question n'est pas ici de savoir si tous les récits pensent, et si, comme l'avance Roland Barthes dans ses *Essais critiques*, n'est écrivain que celui « qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire »¹⁵. Savoir si toute littérature pense et explique le monde importe peu ; aussi peu que de savoir si tous les récits affichent la même ambition de pensée ; il suffit de savoir que c'est une de leurs possibilités, puisque l'intention n'est pas antinomique de la pensée. Et c'est justement ce pan de l'écriture narrative, celle qui se reconnaît l'ambition de nous donner une certaine connaissance du monde, que l'œuvre de Schnitzler nous invite à explorer.

¹² Cf Campion, Pierre, *ibid.*, p. 12 : « En un mot, si l'on suppose que Baudelaire écrit comme un philosophe, il faut admettre que son écriture poétique relève moins d'intuitions purement pratiques ou d'illuminations spéciales que des stratégies conscientes et raisonnées de la pensée, et que sa lecture (non pas seulement son étude) doit mettre en œuvre chez le lecteur toutes les compétences nécessaires pour dominer et assimiler de manière réfléchie une pensée qui déploie son discours, de manière réglée, dans le travail poétique de la langue. » - si nous ne sommes pas en désaccord avec l'idée que l'écrivain puisse suivre une stratégie consciente de sa propre pensée, qui ne réfute d'ailleurs que partiellement le principe d'une écriture inspirée, nous ne pensons pas pouvoir en déduire l'idée que la récit « déploie son discours, de manière réglée » ; le récit est bien un discours intentionné, mais pas nécessairement le déroulement nécessaire, presque téléologique, d'une pensée. Le langage littéraire comporterait donc en soi une ambivalence fondamentale : résultat d'une opération consciente, il serait structuré et ordonné, mais aurait en même temps la liberté de divaguer – plus ou moins sérieusement. Il s'agit donc de montrer en quoi cette contradiction n'est qu'apparente.

¹³ Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Garnier-Flammarion, 2008, p. 19

¹⁴ Camus, Albert, « La Nausée par Jean-Paul Sartre », Alger républicain, 20 octobre 1938, dans *Œuvres complètes*, t. I, J. Lévi-Valensi (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 794-796

¹⁵ Barthes, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1963, p. 154

Le récit peut penser, peut en tout cas avoir pour ambition de stimuler une réflexion, ce n'est pas pour autant dire que le roman théorise. Car la pensée à laquelle il donne naissance existe dans un cadre précis. Elle n'est pas indépendante, mais est intrinsèquement liée à la diégèse, élément essentiel de tout récit, comme le rappelle Gérard Genette :

Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement, le récit, le discours narratif ne peut être tel que parce qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif (comme, disons, l'*Ethique* de Spinoza), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi (comme par exemple une collection de documents archéologiques) il ne serait pas lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qu'il profère.¹⁶

Du lien nécessaire entre récit et histoire découle un fait d'importance pour la pensée narrative: elle ne peut se dérouler seule, suivre le cours qu'elle décide, mais doit composer avec la présence d'évènements narratifs qui la conditionnent. La différence entre *Pierre et Jean* et *l'Ethique* est justement que, dans le cas du récit, la pensée est soumise au contexte de l'action narrative, alors qu'elle ne vit que par elle-même dans le récit philosophique. Cet ordre particulier de la pensée dans le récit est décisif pour comprendre son fonctionnement particulier, et pour comprendre surtout quel type de connaissance le récit est capable de nous transmettre. Nous avons défini le récit comme intention. Nous devons ainsi prendre également la mesure du choix – consubstantiel à cette intention originelle – de choisir le cadre d'un récit, et non d'un traité, pour penser. Le parti-pris de la pensée par la narration implique une forme de pensée propre, dont nous essaierons de mettre en évidence les contraintes et les richesses spécifiques.

Le récit peut vouloir nous apprendre quelque chose sur le monde. Trois questions se posent alors : la connaissance du monde que l'on trouve dans les récits peut-elle relever du domaine du certain (la dimension assertive de l'énoncé suffirait alors à constituer son autorité intellectuelle) ? Cette connaissance est-elle capable de persuader le lecteur, c'est-à-dire de lui faire accepter par la seule force du discours la validité d'un point de vue propre ? La connaissance, pour se transmettre, a-t-elle besoin de l'élaboration d'un sens clair et univoque ? Pour répondre à ces trois questions, il s'agira donc d'étudier l'essence du langage narratif, en montrant que l'intention de penser n'est pas assimilable à la fixation d'un sens, à la transmission d'un message prédéterminé. Pour décrire la pensée littéraire, et au détour de remarques sur l'essence de la critique, Roland Barthes postule que la littérature n'est pas liée intrinsèquement à l'univocité et la clarté du sens :

¹⁶ Genette, Gérard, *op.cit.*, p. 74

On pourrait dire que pour la critique, la seule façon d'éviter la « bonne conscience » ou la « mauvaise foi » dont on a parlé au début, c'est se donner pour fin morale, non de déchiffrer le sens de l'œuvre étudiée, mais de reconstituer les règles et les contraintes d'élaboration de ce sens ; à condition d'admettre que l'œuvre littéraire est un système sémantique très particulier, dont la fin est de mettre « du sens » dans le monde, mais non pas « un sens » ; [...] l'œuvre n'est jamais tout à fait insignifiante (mystérieuse ou « inspirée »), ni jamais tout à fait claire ; elle est, si l'on veut, du sens suspendu.¹⁷

En étudiant la structure de la pensée narrative, nous essaierons donc de justifier ce postulat, pour montrer ensuite que cette définition de la littérature peut permettre de fonder l'existence d'un récit réflexif, compris comme mise en forme d'une littérature qu'il faudrait dire sceptique. Deux caractéristiques essentielles du récit doivent être mises en avant pour expliquer son incapacité à donner *un* sens et sa volonté à montrer *du* sens : d'une part, le fait qu'il ne cherche jamais à instituer une vérité démontrable, et que sa pensée semble se fonder sur la possibilité du plurivoque plutôt que sur la limitation de l'univoque ; de l'autre, le fait qu'il soit un discours non monologique, mais dialogique, qui implique une incessante confrontation des points de vue et une mise en question systématique du sens.

II/ Récit, vérité et connaissance.

Le récit est capable de penser, c'est un fait établi. Reste à savoir si cette pensée se traduit ensuite en construction de sens. Une construction de sens capable de convaincre son lecteur et de lui faire admettre la vérité de telle ou telle proposition ; mais aussi, plus généralement, une construction de sens qui puisse être reconnue comme explicite et univoque. Difficile en effet de séparer entièrement la pensée d'un objectif de mise en lumière ou de clarification. La parole narrative peut certes rechercher à exprimer une forme de vérité (c'est une ambition de la pensée) ; mais le savoir qu'on trouve en elle peut-il revendiquer la même légitimité que les discours scientifiques ou philosophiques ? Comparer l'œuvre littéraire (et plus particulièrement narrative) à des formes de pensée pour qui la recherche d'une vérité démontrable est une raison d'être permettra de mieux évaluer sa capacité à créer un sens qui ait pour but la construction d'une pensée explicite et univoque. *In fine*, c'est ainsi la nature de la pensée narrative que l'on parviendra à décrire plus précisément. En soulignant les différences de nature entre discours littéraire et discours analytique, on remarque que la

¹⁷ Barthes, Roland, *Essais critiques*, op. cit., p. 267 (nous soulignons)

différence des objectifs (la représentation d'un côté, la démonstration rationnelle d'une vérité ou la définition systématique de l'autre) détermine profondément la façon dont chaque discours pense. La pensée du récit se caractérise ainsi tout d'abord par le fait qu'elle n'est pas un discours tenu à vérification. Libre de dire ce qu'il veut, de faire se produire n'importe quel événement, de formuler ou non les jugements les plus divers, le discours narratif n'a pas la même relation au vrai que ses cousins philosophiques, essayistiques ou scientifiques. Son caractère fictif est souvent invoqué comme raison de cette liberté. Nous essaierons de montrer que ce sont au contraire les caractéristiques propres du récit, sa part proprement narrative, et non sa part fictionnelle, qui le placent dans ce rapport incertain au savoir et à la vérité.

1. La fonction dépragmatisante du récit

Parce qu'elle est spontanément liée à l'imagination libérée, parce qu'elle présuppose un transfert du réel vers l'irréel qui rend sa pensée moins actuelle, moins sérieuse, la fiction souffre d'une forme de discrédit épistémologique. Comme elle semble se placer hors du champ de l'empirique, dans un univers de représentation propre, qui par principe ne serait pas soumis à l'impératif de vérification, la fiction ne serait pas en mesure de délivrer à ses lecteurs de connaissance assurée. Ce qui fait l'autonomie et la liberté du récit (tant qu'il est fictionnel) aboutirait en même temps à sa dévalorisation intellectuelle : ne faisant que raconter une histoire, il n'est pas censé nous apprendre quoi que ce soit du réel. Puisqu'il ne parle que de choses qui n'existent pas, il ne serait pas possible d'en assurer la vérité, ou même la réalité.

La première raison de la déconnexion entre récit et vérité tiendrait donc à sa dimension fictive. C'est en tout cas ce que défend Jean Bessière dans son article « Savoir et fiction : impropriété, aporie et pertinence de la fiction »¹⁸. Parce qu'elle ne prétend pas parler de la réalité telle qu'elle se présente à nous, elle ne demande pas à être jugée comme tout discours qui s'y rapporte directement, et ne pose pas non plus comme condition d'existence l'adéquation au réel. Dans une certaine mesure, la fiction revendique le droit au faux, et revendique surtout sa liberté vis-à-vis du concept de vérité : « La fiction littéraire qui dit toujours, au moins à un certain degré, son caractère de fiction, place par là-même sous le signe d'un relativisme les savoirs qu'elle présente. Elle suppose donc un certain

¹⁸ Bessière, Jean, « Savoir et fiction : impropriété, aporie et pertinence de la fiction », in Régis Salado, Catherine Coquio (éds.), *Fiction et connaissance*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 159-174

scepticisme. »¹⁹ La fiction, parce qu'elle ne se place pas directement dans le champ du réel, parce qu'elle se place volontairement dans un univers de représentation autre et donc qu'elle modifie les points de repères de son lecteur, accepte de ne proposer que des savoirs « relatifs », non-vérifiables.

Plus fondamentalement, la fiction éloigne du champ de la démonstration rationnelle en ce qu'elle déstabilise l'équilibre traditionnel entre les deux protagonistes d'un débat. Alors que ceux-ci sont théoriquement en situation d'égalité, puisque chacun avance des arguments propres dans un dialogue où la parole est partagée, le narrateur en charge d'un récit de fiction bénéficie par nature d'une situation de supériorité vis-à-vis de son narrataire. Puisque l'un raconte ce que l'autre ne sait pas, les contenus de sens circulent en une seule direction. Cette circulation du savoir à sens unique n'est pas en soi facteur d'erreur ou de fausseté, mais ne correspond pas aux conditions de l'institution d'un savoir vérifiable. Parce que la fiction ouvre la possibilité d'un arbitraire d'auteur, elle se place hors du champ de la discussion rationnelle. Les célèbres commentaires d'auteur qui émaillent le récit dans *Jacques le Fataliste* ne disent pas autre chose²⁰ : la réalité de l'univers fictionnel décrit (ce dont il est constitué, mais aussi les événements qui s'y produisent) n'est que le fruit de l'imagination d'auteur. Puisque les faits racontés dans la fiction dépendent uniquement de l'auteur, puisque la fiction est essentiellement une narration (et non une discussion), celui-ci est la seule instance de vrai. Or, une vérité qui ne peut être remise en doute empêche l'élaboration d'un discours argumenté.

L'ordre du savoir rationnel est déréglé par le rapport hiérarchique qui règne entre narrateur et lecteur dans l'univers de fiction. Pierre Champion, dans sa tentative de rapprochement entre littérature et philosophie²¹, caractérise même la fiction comme une inversion du rapport entre dit et vrai : « En un mot, on ne raconte pas un événement parce qu'il est vrai, il est vrai parce qu'on le raconte »²². Le lecteur est obligé de tenir pour vrai ce qui lui est raconté, ce qui oblige à une redéfinition du concept de vérité dans l'univers de fiction : le vrai n'est plus ce qui est démontré et qui a acquis l'assentiment du destinataire. La figure du narrateur dans le roman de Diderot, qui revendique le droit de ne pas justifier ce

¹⁹ *Ibid.*, p. 172

²⁰ Citons, parmi tant d'autres, les lignes suivantes : « Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? D'embarquer Jacques pour les Isles ? D'y conduire son maître ? De les ramener en France tous les deux sur le même vaisseau ? » in Diderot, *op. cit.*, p. 5

²¹ Champion, Pierre, *op. cit.*

²² Champion, Pierre, *op. cit.*, p. 33

qu'il dit, apparaîtrait ainsi comme la cristallisation d'une caractéristique inhérente au discours narratif : vouloir raconter une histoire, et non démontrer un savoir. Il est certes facile de faire des contes, mais le statut du savoir produit s'en trouve nécessairement affecté. La fiction est soumise à l'arbitraire d'auteur, elle raconte avant d'argumenter, elle n'est donc pas un discours orienté prioritairement vers la production de connaissances. C'est ainsi que Jean Bessière définit le statut du savoir fictionnel : « *Le tour de vis* auquel la fiction peut procéder (Henry James), le fait que, face à la fiction littéraire, la pensée soit en reste, – simplement obligée à la reconnaissance de la lettre – ou contrainte de jouer d'une métaphoricité ou d'une analogie supplémentaires, dispose la question du savoir de façon spécifique. »²³ En se faisant fictif, le récit s'est placé dans un champ de pensée qui exclut la vérification et la remise en question de ce qui est dit. C'est pourquoi Jean Bessière va jusqu'à affirmer que la conscience de la relativité du savoir qu'il délivre est un de ses traits essentiels : « Le récit de fiction a pour trait de caractériser son savoir comme relatif. En d'autres termes, le récit de fiction est inévitablement une interrogation sur le savoir qu'il expose. »²⁴

Le récit de fiction ne crée donc pas les conditions propres à l'élaboration d'un savoir rationnel ; il assume même ce parti-pris et ne cherche pas imposer des connaissances qu'il ne saurait démontrer. L'argumentation de Jean Bessière voit dans la fictionalité des récits l'origine de cette inadéquation à l'empire de la raison. Ces « récits de fiction » se caractérisent pourtant autant par leur fictionalité que par leur narrativité. Il convient donc maintenant d'examiner si l'incapacité du récit à démontrer n'est pas surtout due à sa structure narrative. Si, plus que la fiction, ce n'est pas le récit qui, en tant que forme, en tant que discours, est antinomique de la notion de connaissance rationnelle.

La fiction n'est pas intrinsèquement déconnectée des notions de savoir et de reconnaissance. Vincent Delecroix, dans un article où il interroge les liens entre littérature et philosophie²⁵, rappelle l'exemple platonicien pour battre en brèche l'association systématique de la fiction et de l'illusion, et dédouane du même coupe l'énoncé fictionnel littéraire : « Quant au milieu fictionnel dans lequel ces énoncés peuvent être pris, rappelons sans malice que les dialogues de Platon sont non seulement des mises en scène, mais bien des fictions, et cela ne gêne cependant aucun philosophe pour considérer qu'un certain nombre de

²³ Bessière, Jean, *op. cit.*, p. 159

²⁴ *Ibid.*, p. 160

²⁵ Delecroix, Vincent, « La Philosophie comme genre littéraire », in : Lorenzini, Daniele et Revel, Ariane (dir.), *Le Travail de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 123-138

propositions sont strictement philosophiques et même, sinon vraies, du moins susceptibles d'être vraies ou fausses »²⁶.

Non seulement elle n'est pas nécessairement antinomique de l'élaboration d'une vérité, mais la fiction peut surtout jouer un rôle actif dans la démarche argumentative, notamment en aidant à rendre telle ou telle démonstration plus compréhensible. Car le fictif ne se place pas d'emblée dans le domaine de l'imaginaire, mais peut n'être qu'une variation non actualisée de possibilités contenues dans le réel. Ainsi, le fictif est au moins aussi proche du réel que de l'irréel, et peut étayer tout discours ayant pour ambition d'interpréter rationnellement le réel. Les philosophes, pour appuyer leur démonstration, ont souvent recours à l'exemple fictif : la fiction est alors le moyen d'élaborer et transmettre une connaissance. Lorsque Kant, dans ses *Fondements de la métaphysique des mœurs*, prend l'exemple de la relation entre marchand et client pour illustrer le principe de l'impératif catégorique, il se sert d'une fiction (tel marchand qui servirait tel client) pour élaborer une connaissance conceptuelle²⁷. La fiction permet de rendre certaines réalités abstraites plus sensibles, elle permet également une mise en situation, donc une mise en pratique d'un savoir théorique : l'exemple fictif est intégré de plain-pied à la démonstration, il peut donc très bien participer à l'élaboration du savoir.

Dans sa *Rhétorique*, Aristote ne disqualifie pas non plus la fiction. Lorsqu'il s'agit de convaincre un interlocuteur ou un auditoire, l'exemple est un des moyens mis à la disposition de l'orateur. Si l'exemple historique a l'avantage d'être ancré directement dans la réalité et d'être un évènement potentiellement connu de tous, l'exemple fictif présente d'autres avantages : il montre l'objet du débat sous un jour nouveau, ramène les données de ce débat à des réalités plus simples et facilite ainsi la compréhension de l'auditoire. Aristote cite Socrate en exemple, quand il cherche à convaincre son interlocuteur du danger de tirer les magistrats

²⁶ Delecroix, *ibid.*, p. 129

²⁷ Ici la citation du passage complet. On remarque bien que l'exemple censé illustrer l'idée abstraite (il faut bien distinguer entre réaliser une action par devoir et par intérêt) prend la forme d'une mini-fiction intégrée au discours proprement analytique, puisque la mise en situation de différents personnages – le marchand, le client, éventuellement l'enfant – donne à la pensée abstraite la simplicité et l'évidence de la vie quotidienne : « Par exemple, il est sans doute conforme au devoir que le débitant n'aille pas surfaire le client inexpérimenté, et même c'est ce que ne fait jamais dans tout grand commerce le marchand avisé ; il établit au contraire un prix fixe, le même pour tout le monde, si bien qu'un enfant achète chez lui à tout aussi bon compte que n'importe qui. On est donc loyalement servi ; mais ce n'est pas à beaucoup près suffisant pour qu'on en retire cette conviction que le marchand s'est ainsi conduit par devoir et par des principes de probité ; son intérêt l'exigeait, et on ne peut pas supposer ici qu'il dût avoir encore par surcroît pour ses clients une inclination immédiate de façon à ne pas faire, par affection pour eux en quelque sorte, de prix plus avantageux à l'un qu'à l'autre. Voilà donc une action qui était accomplie non par devoir, ni par inclination immédiate, mais seulement dans une intention intéressée. » in Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. de Victor Delbos, Paris, Vrin, 1992, p. 62.

au sort : c'est « comme si on choisissait les athlètes par le sort : non pas ceux qui ont les aptitudes physiques pour courir, mais ceux qu'aurait favorisés la chance »²⁸. L'exemple fictif (l'hypothèse de sélectionner des athlètes en fonction du hasard) clarifie le problème que pose le débat actuel : être un bon juge présuppose certaines qualités, comme il est (plus) évident que les athlètes doivent être ceux qui courent le plus vite. Le juge et le coureur ont donc en commun que leur activité nécessite certaines qualités – non partagées par tous. Comme il serait absurde de faire dépendre ce choix non de qualités observables, mais du hasard, il serait absurde de ne pas se fonder sur des critères rationnels pour choisir les magistrats. Le fictif est donc d'autant plus important dans la démonstration qu'il est synonyme d'absurde. L'exemple choisi suggère donc déjà par sa fictionalité le non-sens que constituerait le fait de choisir les juges au hasard. Socrate use ici de la fiction pour rapprocher deux cas similaires et faciliter la compréhension. Là aussi donc, la fiction peut être utilisée dans le processus de démonstration.

Si le récit fictionnel se caractérise bien par la « relativité de son propre savoir », sa fictionalité ne semble pas – malgré ce qu'en dit Jean Bessière – en être la cause principale. La tradition de l'exemple philosophique semble bien montrer que fiction et connaissance ne sont pas incompatibles. Elle suggère même que la fiction, si elle n'est pas de l'ordre d'un savoir directement vérifiable, peut nourrir une réflexion théorique et soutenir la démonstration rationnelle d'une vérité. Pour expliquer cette relativité, mieux vaudrait donc se demander si ce n'est pas le récit lui-même qui, comme forme, exclut l'établissement d'un savoir rationnel. Ce détour par la notion de fiction (et sa réhabilitation quant à sa capacité à dire le vrai) a surtout pour but de montrer que, plus que la part fictive du récit, c'est sa forme, le parti-pris narratif qui lui préexiste, ce « raconter », qui induit une forme particulière de pensée. C'est cette forme qui explique que, comme le dit Jean Bessière, la « pensée soit en reste ». La relativisation du savoir énoncé dans les récits fictifs ne tient donc pas seulement à ce qu'il est mis en scène dans un univers qui n'est pas directement le réel, mais plus fondamentalement à sa structure narrative. C'est donc maintenant les raisons de l'antinomie entre récit, pensée systématique du réel et construction univoque du sens qu'il nous faut expliquer.

²⁸ Aristote, *Rhétorique*, II, X, 1393b.

2. Le parti-pris du récit : la pensée en reste

A/ L'ambivalence épistémologique du langage littéraire

Chercher à faire penser par le biais du récit, c'est prendre un parti dont il ne faut pas sous-estimer les implications. Le récit fictif n'est pas en dehors du domaine de la pensée, mais fait advenir cette pensée selon des modalités qui ne sont pas celles de l'essai ou du traité philosophique.

Tout d'abord, la pensée du récit se caractérise par son ambivalence. Puisque le récit est avant tout une « relation d'un ou plusieurs événements »²⁹, il est du côté de la représentation et s'éloigne de toute démarche théorique. Il montre des actions en les racontant, sans avoir nécessairement à les expliquer, ni à les fonder ontologiquement. Il peut faire appel à l'émotion du lecteur, là où le langage analytique de l'essai ne s'adresse qu'à l'intellect. Mais puisqu'il n'appelle pas, à la différence des arts que l'on pourrait dire « muets » (peinture, sculpture, musique, danse, par exemple), de réception purement intuitive et sensuelle, puisqu'il se sert du langage, qui suppose la reconnaissance intellectuelle de signifiants et de signifiés, il se trouve également dans le domaine de la cognition. Il est, de fait, dans un espace ambigu. C'est ce que Merleau-Ponty indiquait déjà – de façon furtive et sans grande ambition théorique – dans les premières pages de *L'œil et l'esprit*³⁰ :

Or l'art et la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, ou au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. La musique est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclats, ses tourbillons. Le peintre est le seul à avoir droit de regard sur toute chose sans avoir aucun devoir d'appréciation.³¹

L'écrivain doit assumer les « responsabilités de l'homme parlant », qui se présentent ici sous la forme d'une obligation de pensée. Tout homme qui parle se place du côté de la pensée, on l'enjoint donc à formuler un jugement sur le monde. Celui qui puise à la « nappe de sens brut », qui utilise donc un matériau exclusivement sensible (qu'il soit matière, son ou couleur) et non cognitif, ne serait pas soumis à la même exigence intellectuelle. Il y a là l'intuition que le langage, même dans une utilisation artistique, se distingue radicalement des matériaux sensibles, et qu'il donne à la pensée un accès direct que la peinture, la sculpture et la musique ne permettent pas. Cette remarque de Merleau-Ponty doit surtout nous servir de point de

²⁹ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 75

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1985

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, *ibid.*, p. 13

départ, en rappelant l'ambivalence constitutive du langage artistique : de par sa nature, celui-ci ne relève pas seulement du sensible et de l'émotionnel. En revenant à la phrase de Valéry citée plus haut, on pourrait faire remarquer que la structure linguistique du récit, le fait que tout récit est avant tout agencement de mots, implique une ambition de penser le réel. En effet, les mots ne visent pas autre chose que la mise en ordre du réel, la structuration en concepts de ce qui sinon se perdrait dans le chaos informe du seul donné sensible. Parler, c'est essayer de reconnaître et de définir le réel, quitte à ce que cette définition ne vaille pas en soi mais soit utilisée à des fins communicationnelles. Même si le langage est seulement un ensemble de signes renvoyant par convention à un référent, l'application systématique du signe au référent signale le désir de ne pas confondre les choses entre elles. Créer des signes, c'est organiser le sensible en référents, c'est donc chercher à penser le monde. La littérature, parce qu'elle ne se compose que de mots, est déjà un mouvement de pensée vers le monde. Il en résulte donc que l'appréhension des contenus linguistiques dans le texte littéraire n'est pas aussi intuitive que celle d'une couleur sur la toile, ou d'un son à l'intérieur d'une mélodie. Dans le cas du langage, le sensible se double immédiatement d'un contenu intellectuel, de sorte que la littérature, faite de mots, ne peut se libérer si facilement de leur part cognitive.

Le langage du récit est donc dans un espace entre deux, quelque part entre l'intuition immédiate du sens brut et les responsabilités de la parole pensante. Sa pensée est à la fois émotionnelle et intellectuelle, ce qui rend d'autant plus difficile la définition du savoir qu'elle met en œuvre. Pierre Ouellet, dans sa *Poétique du regard*³², développe cette idée en montrant que le matériau linguistique qui est à la base de l'entreprise littéraire implique une intention fondamentale de pensée que l'on ne retrouve pas dans les autres arts :

En fait, le matériau littéraire qu'on identifie de prime abord à la langue en sa manifestation concrète, n'est pas un matériau comme un autre, pigment coloré ou pure onde sonore, dans la mesure où les mots et les phrases sont des entités qui ne valent pas pour elles-mêmes mais pour autre chose, qu'elles visent, tout comme notre regard, notre mémoire ou notre imagination vise quelque chose qu'on peut appeler son contenu intentionnel. [...] La littérature échappe à la sensation brute, serait-ce celle de son matériau verbal, en même temps qu'elle émancipe le percept des circonstances matérielles de son apparition, une lande déserte ou une mer en furie pouvant faire l'objet d'une perception littéraire sans qu'on soit en présence d'autre chose que d'une page d'écriture ou d'une séquence de mots. Ni pur art ni simple savoir, la littérature est *idées* métissées d'*affects*, connaissance croisée avec des sensations, de l'*epistémè* mariée à de l'*esthésie*, sans possible divorce entre concept et percept, unis pour le meilleur et pour le pire dans ce qu'on peut appeler une *imagerie* ou une *image mentale*.³³

³² Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2000

³³ Ouellet, Pierre, *op. cit.*, p. 8

Alors que la couleur, le son ou la matière brute sont des réalités empiriques, extérieures à l'homme, les mots qu'il emploie (et qu'il a lui-même créés) reflètent son désir d'appréhender les choses du monde, de les nommer, de leur donner une signification, donc de les penser. C'est par cette « visée » d'un « contenu intentionnel » que la littérature se libère de la matérialité du langage et peut donner accès à un contenu intellectuel. Mais ce contenu intellectuel n'est pas non plus de la pure connaissance, puisque la littérature se borne à représenter le réel sans chercher à le définir. L'« imagerie » à laquelle le langage littéraire donne naissance relève bien d'une démarche non-réflexive (représenter, ou même : présenter, « pour le meilleur ou pour le pire »), mais advient en même temps à travers une modalité qui est purement intellectuelle (le langage). La nécessaire imprécision de la définition donnée par Ouellet, où les idées sont assez larges pour accueillir les affects, où la connaissance est assez flexible pour s'accommoder de sensations, semble bien illustrer la difficulté qu'il y a à décrire la nature de la connaissance narrative. Cette difficulté tient surtout à l'ambivalence du langage littéraire, qui ne souhaite pas assumer entièrement l'héritage du *logos* et sa mission de définition et de conceptualisation, mais dont on ne saurait en même temps méconnaître la dimension cognitive certaine.

La littérature, parce que linguistique, relève nécessairement d'une entreprise intellectuelle. Pourtant, elle se distingue toujours du discours analytique et de sa rigueur. Vincent Delecroix rappelle les modalités rhétoriques spécifiques au langage littéraire qui nourrissent cette différence :

Prégnance de l'atmosphère et de la tonalité, croissance de la connotation au détriment de la dénotation, traits lyriques (et pas seulement rhétoriques), pathétisation des concepts (degrés d'intensités, points de concentration affective), effets de vision (image et métaphore) contre effets d'argumentation, référentialité indirecte, débordement de la signification et adhérence à la matière verbale, degré de fictionnalisation (de la métaphore à la fiction), degré de singularisation du discours, prégnance de l'adresse, modes de constitution du lecteur, etc.³⁴

Vincent Delecroix ne se contente pas ici de répertorier tout ce qui distingue le littéraire du philosophique ; il indique surtout trois paradigmes essentiels du discours littéraire : il est un discours chargé d'affects (« prégnance de la tonalité », « traits lyriques », « pathétisation du discours », « degré de singularisation du discours », « prégnance de l'adresse ») ; il n'est pas rigoureusement explicite (« croissance de la connotation au détriment de la dénotation », « effets de vision », « référentialité indirecte ») ; enfin, il est un discours non-linéaire, suivant un ordre propre (« débordement de la signification et adhérence à la matière verbale »,

³⁴ Delecroix, Vincent, « La Philosophie comme genre littéraire », article cité, p.128

« degrés de fictionnalisation »). Par tous ces traits, le discours littéraire se distingue du discours analytique. Mais on entend, derrière des discours formellement différents, une capacité commune à penser. .

La pensée narrative est différente de la pensée analytique, ce qui implique également une modalité de réception différente de la part du lecteur. C'est ce que remarque Mikhaïl Bakhtine quand il évoque les modes cognitifs d'appréhension en jeu dans la lecture littéraire : « L'œuvre d'art et la contemplation prennent possession de l'élément éthique du contenu par le moyen de l'*empathie*, de la *sympathie* et de la *co-appréciation*, et nullement par la compréhension et l'exégèse théorique. »³⁵ En tant que tels, la figure du lecteur et le rôle que celui-ci joue en littérature ne sont pas au centre de la présente réflexion. Il s'agit plutôt de caractériser le cadre à l'intérieur duquel la langue littéraire fait advenir une pensée. Cette citation de Bakhtine est néanmoins importante, car elle refuse catégoriquement la possibilité d'une exégèse théorique dans le cas du texte littéraire. Il serait absurde de lire ce dernier en attendant de lui la démonstration d'une connaissance rationnelle. Néanmoins, on entend également dans la phrase, comme en sourdine, que l'opposition entre pure émotion et tentative d'intellection est constitutive de l'acte de lecture. L'*empathie* et la *sympathie* ne sont certes pas les instruments d'une démarche réflexive. A l'inverse, le troisième terme introduit par Bakhtine oriente plus nettement vers l'idée d'une activité intellectuelle. La « *co-appréciation* » dont il est question nous place en effet du côté de la pensée. Elle présuppose la notion de jugement, mais – et c'est déterminant – un jugement qui ne serait pas imposé du locuteur au récepteur. Le rapport hiérarchique qui détermine la démonstration d'une connaissance positive serait annulé dans le cas du texte littéraire. Il ne s'agit plus d'une configuration où l'auteur expose sa pensée et la soutient par une série d'arguments, et où le lecteur l'admet ou la rejette en bloc. Les deux instances de jugement sont aussi légitimes l'une que l'autre à évaluer « l'élément éthique du contenu », de sorte que le désir de penser ne se retrouve pas enfermé dans le cadre rigide d'une théorie imposée par l'auteur. En quelque sorte, l'auteur et le lecteur sont deux foyers de sens aussi légitimes l'un que l'autre. Chez Bakhtine, il y a donc bien aussi distinction entre les dimensions émotionnelle et intellectuelle du langage littéraire. Mais cette ambivalence n'exclut pas la possibilité d'une pensée propre à la littérature, pensée propre qui n'est pas assimilable à une théorisation rationnelle du monde.

³⁵ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 50

Il ne faut pas sous-estimer le choix qui préexiste au récit pensant. Écrit pour nous dire quelque chose du monde, il a pourtant renoncé à la forme persuasive du traité philosophique. Cela signifie qu'il pensera dans un ordre différent du discours rationnel. Dans un ordre différent, mais qui n'en est pas moins un ordre. Cet ordre différent implique une forme différente de pensée. C'est cette forme de pensée spécifique au récit que nous nous proposons maintenant d'analyser, en montrant qu'elle se caractérise par deux refus fondateurs : d'un côté, celui de l'ordre déductif ; de l'autre, celui d'une définition systématique, totalisante, essentialisante, des éléments de réel convoqués.

B/ La structure du récit : refus de l'ordre déductif

Laurent Dubreuil, au début de son essai *L'Etat critique de la littérature*³⁶, inscrit son incapacité déductive comme une caractéristique essentielle de la littérature :

Mais la littérature commence là où les entreprises conceptuelles les plus audacieuses ne peuvent aller sous peine de se dissoudre complètement. [...] Du coup, avec la philosophie comme avec d'autres connaissances organisées, le littéraire est toujours plus, car il se fait entendre après la limite des disciplines. En même temps, il est moins, se privant pour penser de la commode prétention du savoir institué. Lorsque Genet ou Nerval ou Maupassant reprennent un protocole épistémique allant de la syntaxe conceptuelle au style argumentatif, des mots du philosophe au récit de la méthode, ils se coupent des ressources qu'offre l'administration rationnelle de la preuve.³⁷

Même quand il feint de prendre un tour argumentatif, même quand il utilise les mots du philosophe ou du scientifique, le récit ne saurait avoir valeur de démonstration pour la simple raison qu'il ne consent pas à faire de « l'administration rationnelle de la preuve » son objectif essentiel. La remarque de Laurent Dubreuil repose sur la distinction épistémologique entre savoir inductif et savoir analytique. Le savoir inductif est un savoir qui se postule comme savoir sans avoir besoin de justifier sa légitimité. A l'inverse, le savoir analytique examine ses propres conditions de légitimité, et ne peut être que le produit d'une démonstration rationnelle. Quand le premier accepte sa propre relativité (ce que je sais intuitivement peut être différent de ce que mon voisin sait intuitivement, sans qu'aucun de nous ne puisse démontrer la supériorité de son savoir), le second fait de son élaboration rationnelle la condition de sa communicabilité, donc la condition de sa capacité à persuader son interlocuteur.

³⁶ Dubreuil, Laurent, *L'Etat critique de la littérature*, Paris, Hermann, 2009

³⁷ Dubreuil, Laurent, *ibid.*, p. 76

Si le discours narratif ne pourra jamais prétendre à la même autorité scientifique que le discours analytique, c'est parce que la démonstration rationnelle n'est ni son intention de départ, ni le principe qui détermine sa structure formelle. Alors que la pensée analytique apparaît pour définir l'essence d'une chose ou d'un concept, et qu'elle avance méthodiquement vers la démonstration de la validité de la thèse qu'elle défend, la pensée narrative se soumet à des contraintes différentes et suit une méthode autre. Rappelons-nous la phrase de Genette citée en introduction : le récit pense différemment de l'*Ethique* spinozienne parce qu'il se définit avant tout en fonction d'une histoire qu'il raconte. La vérité et la cohérence rationnelle du discours ne sont pas les critères premiers qui en font la valeur ; eux qui sont les axes cardinaux de la pensée analytique sont mis dans la pensée narrative en concurrence avec des considérations d'autres ordres (esthétique, émotionnel, ludique, etc.).

Le discours narratif n'a pas la structure rigoureusement déductive du discours analytique. Il avance selon le déroulement de l'intrigue, peut suivre un cours chronologique (une heure, un jour, une semaine, une vie) autant que thématique (il procédera alors par ellipses, retours en arrière, rapprochements temporels, etc.). Mais dans les deux cas, c'est la diégèse qui dicte l'avancée du récit, donc un principe externe à la pensée. Dans le cas du discours analytique, c'est la pensée seule et sa progression qui fait avancer le discours. Alors que celui-ci ne peut que suivre les « grandes chaînes de la raison »³⁸ dont parle Descartes dans son *Discours de la méthode*, la pensée narrative ne suit pas un cours aussi linéaire. La structure des *Méditations métaphysiques* est entièrement déterminée par le processus rationnel qui fait passer de l'expérience du doute radical à la preuve de l'existence de Dieu. Dans l'*Ethique*, Spinoza entend procéder à la façon des géomètres, chaque proposition se fondant sur la vérité démontrée de la précédente. Le récit, lui, se voit contraint de suivre les méandres d'une intrigue complexe ou d'un auteur capricieux. Il procède par ellipses soudaines, navigue d'un épisode à l'autre, d'un personnage à l'autre, d'une idée à une autre ; il est un milieu de discontinuité, alors que le propre de la pensée rationnelle est la cohérence interne et la nécessité des enchaînements logiques.

Puisque cette pensée n'est pas un instrument de démonstration, puisqu'elle ne vise pas la fondation d'une vérité indubitable (elle est, rappelons-le, tout au plus la transmission d'une idée au moyen d'un langage à mi-chemin entre intellection et émotion), une des caractéristiques fondamentales du récit est de ne pas penser en propre. Ou plutôt, de ne pas

³⁸ Descartes, René, *Le Discours de la Méthode*, Paris, Vrin, 1984, p. 71

délivrer de pensée achevée, propre à persuader l'interlocuteur de la pertinence d'une thèse défendue. Philippe Dufour, dans son essai *Le Roman est un songe*³⁹, s'est particulièrement intéressé à la forme de la pensée romanesque. Prenant pour exemple l'incipit du roman dialogué de Diderot *Le Neveu de Rameau*, il fait notamment de sa non-systématicité un trait essentiel de la pensée narrative. Non systématique, donc non achevée, relevant plus d'une expérimentation intellectuelle que d'une explication rationnelle du réel :

Dans son autoportrait précédant la description du Neveu au début du récit, il déclare : « Mes pensées sont mes catins », femmes auxquelles on ne s'attache pas, dont on change. La métaphore fait l'éloge de la mobilité, contre la fidélité aux idées qui est dogmatisme paralysant. N'*épousons* pas nos convictions ! L'incipit a valeur méta-poétique : il décrit le roman comme lieu d'expérimentation de la pensée, d'une pensée non contrainte, qui ne fait pas vœu de cohérence et ne recherche pas le système : « J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente. » [...] Le roman est ouvert aux possibles de la pensée.⁴⁰

Le roman – et avec lui tout récit – est une forme assez libre pour laisser l'esprit divaguer où bon lui semble, pour suivre au hasard des rencontres intellectuelles des pensées « folles » ou « sages », quand l'élaboration rationnelle de la vérité exige la structuration téléologique du raisonnement : toute nouvelle pensée doit tendre vers l'objectif de démonstration – ce qui justifie en retour son apparition. Le récit a un choix des pensées possibles que le discours analytique ne semble pas avoir, choix qui se reflète – entre autres – dans la structure libre qui est la sienne. C'est ce que met en pratique le grand roman de Diderot, *Jacques le Fataliste*⁴¹, qui montre la narration comme conversation (plus que comme récit organisé arbitrairement par l'auteur ou le narrateur) et prouve ainsi la possible coexistence de la pensée et de l'imprévisible. Souvent dans ce roman, le narrateur revendique certes le pouvoir de commander les événements qui surviennent dans l'univers diégétique. Mais il est significatif que le cœur du récit, les différentes histoires racontées tour à tour par Jacques, son Maître et les personnages secondaires (l'hôtesse et le Marquis des Arcis, entre autres), se succèdent librement au gré des remarques de l'un ou l'autre interlocuteur. Débordés par les digressions des différents personnages, le narrateur et sa diégèse passent peu à peu au second plan. Le roman développe sa pensée et livre peu à peu sa sagesse en dehors de la structure homogène et cohérente voulue par le narrateur. Alors que dans le raisonnement démonstratif, chaque détail supplémentaire permet d'affiner la pensée ou de la rendre plus compréhensible, chaque élément nouveau dans le roman de Diderot est un prétexte pour donner à la pensée narrative une autre direction. Philippe Dufour ne s'y est pas trompé, en voyant dans l'alternance des

³⁹ Dufour, Philippe, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, 2010

⁴⁰ Dufour, Philippe, *ibid.*, p. 47

⁴¹ Diderot, Denis, *op. cit.*

voix et des points de vue l'avènement d'un récit interrogateur, affranchi des règles de l'entendement : « L'entrelacs des voix interroge nos certitudes, déplace les formulations habituelles. [...] C'est la vertu de la pensée romanesque : l'entendement y perd le fil de ses idées. »⁴². La structure libre que Diderot choisit n'est pas seulement un caprice fantaisiste ; elle apparaît bien plus comme une revendication théorique pour la liberté du roman (le sens n'est pas nécessairement lié à une structure organisée, il peut naître de l'inachèvement et de la « mobilité ») et se fait en même temps mise en pratique de cette revendication théorique.

Quand il commente le passage de la *République* où Platon dénonce la dangerosité de la parole poétique, Alain Badiou insiste sur le fait que la pensée narrative (puisqu'il reste dans le champ platonicien, il ne parle que de la « poésie » – mais il ne semble pas abusif d'élargir la perspective à toute parole littéraire) ne peut délivrer de connaissance fiable sur le monde justement parce qu'elle ne se structure pas de façon systématique. Pourtant, il n'en déduit pas que la littérature serait incapable de pensée. Si elle ne délivre pas de connaissance, elle peut néanmoins nous donner accès à certaines formes d'intellections :

A quoi, dans la pensée, la poésie s'oppose-t-elle ? Elle ne s'oppose pas directement à l'intellect, au *nous*, à l'intuition des idées. Elle ne s'oppose pas à la dialectique, comme forme suprême de l'intelligible. Platon est très clair sur ce point : ce que la poésie interdit, c'est la pensée discursive, la *dianoia*. Le poème, dit Platon, est « ruine de la discursivité de ceux qui l'écoutent. » La *dianoia*, c'est la pensée qui va à travers, la pensée qui enchaîne et déduit. Le poème, lui, est affirmation et délectation, il ne va pas à travers, il se tient sur le seuil. Le poème n'est pas franchissement réglé, mais offrande, proposition sans loi. [...] La *dianoia*, la pensée qui enchaîne et traverse, la pensée qui est un logos soumis à une loi, possède un paradigme : c'est la mathématique.⁴³

Pour mieux faire comprendre cette distinction entre pensée pure – dont le paradigme serait la mathématique – et « pensée impensable » – concept qu'il utilise ensuite pour désigner le contenu intellectuel du poème⁴⁴ –, Badiou oppose la nécessité de l'une à la contingence de l'autre :

Mais, d'autre part, et plus profondément, à supposer même qu'il y ait une pensée du poème, ou que le poème soit une pensée, cette pensée est inséparable du sensible, elle est une pensée qu'on ne peut discerner ou séparer comme pensée. [...] Alors que la mathématique est une pensée qui s'écrit immédiatement comme pensée, une pensée qui précisément n'existe qu'autant qu'elle est pensable.⁴⁵

⁴² Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 45

⁴³ Badiou, Alain, *Manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 33

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35 : « Disons que le poème est une pensée impensable. »

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35

Il met ainsi en avant une différence fondamentale entre ces deux types de pensée. La pensée mathématique n'est pas seulement systématique, par opposition à une pensée narrative plus libre. Selon lui, la théorie platonicienne nous dit autre chose : la mathématique ne peut exister que comme enchaînement logique de propositions ; elle ne peut donc exister en dehors de l'espace de la pensée déductive, et elle ne peut pas non plus exister sans être déjà une définition rationnelle de l'objet qu'elle s'approprie. Le poème, à l'inverse, est un discours qui peut se libérer de la pensée déductive, sa pensée étant alors qualifiée de « sensible ». Il est décisif de bien comprendre la portée de l'adjectif tel qu'il est employé ici : est sensible ici tout ce qui n'est pas le fruit d'un raisonnement déductif. Est ainsi sensible, parce que non-rationnelle, la façon dont le discours du poème appréhende son objet. Dans le système décrit ici par Alain Badiou, la sensibilité du poème (et même, plus précisément, de la pensée poétique) ne tient pas seulement à son matériau, à sa préoccupation annexe (celle de produire une harmonie acoustique, une mélodie) ; elle tient au moins autant à sa méthode, qui est de ne pas soumettre sa pensée à l'enchaînement d'idées raisonnées, alors que la mathématique existe pour dérouler le fil d'une pensée qui ne peut être autre chose qu'elle-même. En fin de compte, la pensée du poème est sensible – et, en cela, elle n'est déjà plus une pensée pure – parce qu'elle est une « proposition sans loi », parce qu'elle ne fonde pas son discours sur la nécessité d'être seulement une pensée réglée.

La remarque de Platon, éclaircie par Badiou, est d'importance : la pensée mathématique ne s'opposerait pas à la pensée littéraire parce que l'une serait exclusivement intellectuelle et l'autre seulement sensible. Badiou le dit clairement, la pensée poétique n'empêche pas l'intuition des idées, donc une saisie intellectuelle du monde. Seulement, le premier type de pensée existe seulement comme progression d'un schéma déductif, alors que le second ne fait pas de l'élaboration d'une structure argumentative rigoureuse la condition de son existence. Ce qui n'est pas sans conséquence pour le rapport de chacune de ces pensées à l'idée de vérité.

Ainsi, dans la catégorisation platonicienne, l'art est incompatible avec l'idée⁴⁶ de vérité non parce que tout ce qu'il dit ou montre est faux, mais parce que tout ce qu'il dit ou montre n'est pas justifié, fondé rationnellement comme vérité. S'il ne peut être vrai et doit donc être banni de la cité, ce n'est pas parce qu'il est toujours tromperie, mais parce qu'il

⁴⁶ Ce que Badiou synthétise sous l'appellation « schème didactique » : « Le premier, je le nommerai *schème didactique*. La thèse en est que l'art est incapable de vérité, ou que toute vérité lui est extérieure. [...] Plus précisément : que l'art est l'apparence d'une vérité infondée, inargumentée, d'une vérité épuisée dans son être-là. », *ibid.*, p. 10

porte en lui la possibilité de l'erreur alors qu'il tend à se présenter absolument comme un discours de vérité. Platon exclut l'art du domaine de la vérité parce que celui-ci n'avoue pas la possible illusion qu'il met en scène⁴⁷. L'objectif d'Alain Badiou est justement de montrer les limites de cette exclusion. L'idée centrale de sa démarche est en effet de ne pas déduire automatiquement de la différence – constatée et acceptée – entre pensée mathématique et pensée poétique une stricte hiérarchisation entre ces deux modes de pensée. Il s'appuie pour cela sur la critique du raisonnement platonicien, dont il montre qu'il est un syllogisme aux fondations arbitraires – syllogisme qu'on pourrait résumer ainsi : 1) la vérité est nécessairement le fruit d'une démonstration rationnelle. 2) l'art n'est pas de nature rationnelle. 3) l'art est intrinsèquement étranger à toute forme de vérité. C'est ici l'hypothèse de départ qui est abusive : si la démonstration logique d'une proposition peut être caractérisée comme une forme de vérité, d'autres expériences de pensée – qui permettraient tout autant la manifestation d'une vérité – peuvent emprunter d'autres voies. En rappelant que toute vérité – ou que toute pensée – n'est pas nécessairement d'ordre rationnel, Alain Badiou rend à l'art la capacité de produire une pensée, et de faire sentir une forme de vérité. De la même façon, Jacques Bouveresse rappelle qu'on invalide souvent la capacité de la littérature à connaître sans avoir même interrogé le type de connaissance qu'elle était en mesure de produire⁴⁸. Selon lui, la littérature se retrouve ainsi discréditée parce qu'elle est jugée à l'aune d'exigences épistémologiques (la « vérité ») incompatibles avec son mode spécifique de pensée. Au contraire, pour comprendre la nature de la pensée littéraire, il faudrait s'affranchir du primat dont jouit la vérité pour envisager des formes de connaissance qui, « non-propositionnelles », excéderaient les limites de la vérité formelle⁴⁹.

⁴⁷ C'est bien la façon dont Badiou comprend la sentence formulée par Platon à l'encontre de l'art : « Le cœur de la polémique platonicienne concernant la *mimésis* désigne l'art, non tant comme imitation des choses que comme imitation de l'effet de vérité. [...] Il est donc requis de dénoncer la prétendue vérité immédiate de l'art comme une fausse vérité, comme le semblant propre de l'effet de vérité. Il en résulte que l'art doit être condamné ou traité de façon purement instrumentale. », *ibid.*, p. 11

⁴⁸ « Ce que cela signifie, si on parle à présent non plus seulement de plaisir ressenti, mais également de connaissance, pourrait bien être qu'avant même de parler de choses comme la connaissance que le romancier peut avoir (ou ne pas avoir) de la vie et de sa vérité, et qu'il cherche à nous transmettre, il faudrait sans doute commencer par se demander de quoi au juste il est question, en l'occurrence, d'acquérir, grâce au roman, la connaissance ou en tout cas une meilleure connaissance et ne pas supposer que la réponse est déjà connue, au moins implicitement, de tout le monde. », Bouveresse, Jacques, *Y a-t-il une épistémologie de la connaissance – et peut-il y en avoir une ?*, Récit et savoir, Archives ouvertes HAL-Diderot, Paris, France, Juin 2014, p.8

⁴⁹ Selon lui, qui reprend une position décrite par Gottfried Gabriel, une option pour re-légitimer la connaissance littéraire consisterait « à reconnaître le concept de vérité propositionnelle comme le seul concept de vérité, mais à étendre le concept de connaissance au-delà du concept de vérité. Cela signifie alors regarder non pas vers des vérités non propositionnelles, mais vers la possibilité de connaissances non propositionnelles. », Bouveresse, *ibid.*, p. 11

Roland Barthes, lui aussi, a caractérisé l'opposition entre langage mathématique et langage poétique, lorsqu'il cherchait à distinguer la langue littéraire dite « classique » et la langue poétique moderne⁵⁰. La différence entre ces deux langages littéraires se situe dans le rapport entre mot et phrase : la langue classique assemble les mots, de sorte qu'ils n'aient de sens ou qu'ils ne produisent d'effet que dans le cadre plus général de la phrase en entier ; la poésie moderne, au contraire, s'attache à mettre le mot en valeur, qui n'est plus le simple maillon d'une chaîne, qui vient au contraire, par sa propre force d'évocation, ralentir, détourner, empêcher le mouvement continu d'intellection que portait l'énoncé dans la langue classique. Dans cette dernière, « aucun mot n'est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une liaison. [...] Il s'étend, aussitôt proféré, vers d'autres mots, de façon à former une chaîne superficielle d'intentions. »⁵¹ Dans cette langue communicante, qui avance et ordonne pour produire une signification, le mot disparaît au profit de la structure. Les entités individuelles (les mots) ne comptent que parce qu'ils s'intègrent à un phénomène plus vaste de mise en liaison ; c'est alors que Barthes établit un lien explicite entre langage classique et langage mathématique :

On peut dire que tout le mouvement du continu mathématique provient d'une lecture explicite de ses liaisons. Le langage classique est animé par un mouvement analogue, bien qu'évidemment moins rigoureux : ses « mots », neutralisés, absents par le recours sévère à une tradition qui absorbe leur fraîcheur, fuient l'accident sonore ou sémantique qui concentrerait en un point la saveur du langage et en arrêterait le mouvement intelligent au profit d'une volupté mal distribuée. [...] C'est le retrait même des mots, leur alignement, qui accomplit la nature relationnelle du discours classique ; usés dans un petit nombre de rapports toujours semblables, les mots classiques sont en route vers une algèbre.⁵²

Le mot poétique tel que défini par Barthes va justement à l'encontre de cette structuration signifiante. Il abolit les liaisons et ne propose au lecteur qu'un foyer de sens possibles qui n'appellent pas à être ordonnés, ni élucidés : « Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé ; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. »⁵³ Allant à l'encontre de l'algèbre littéraire qu'est le langage classique, le « Mot » poétique célébré par Barthes s'oppose également au langage mathématique. A l'inverse de ces deux langages ordonnés, l'écriture poétique refuse

⁵⁰ Barthes, Roland, « Y a-t-il une écriture poétique ? », in : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 33-40

⁵¹ Barthes, *op. cit.*, p. 35

⁵² *Ibid.*, p. 35

⁵³ *Ibid.*, p. 37

l'ordonnement producteur d'une signification irréfutable, et préfère jouer la liberté de l'instructeur.

C/ Le rapport aux objets : contre la définition systématique

Le récit ne cherche pas à démontrer la validité de ce qu'il dit. Mais ce n'est pas la seule différence entre pensée narrative et pensée analytique. Cette dernière se fixe *a priori* pour mission d'élucider le problème qu'elle se pose, de définir « à fond » son objet de réflexion, pour aboutir à une pensée sinon exhaustive, du moins cohérente avec elle-même. La première, au contraire, assume de nous donner de son objet qu'une vue parcellaire, furtive, évanescence. Elle ne cherche pas à définir l'objet, mais simplement à le représenter. C'est ici une caractéristique essentielle du récit : il représente ses objets, même à l'aide des descriptions les plus exhaustives possibles, mais ne les définit pas. Alors que la pensée analytique ne peut exister sans définir au préalable les éléments qu'elle convoque, et ne peut s'achever qu'une fois le processus de définition achevé, le récit peut prendre la liberté de ne faire que citer les objets. Alors que la pensée analytique a un devoir d'explicitation de ce qu'est le réel, le récit peut se contenter de le montrer. Intrinsèquement, sa pensée est montrante plutôt que démonstrante ou définissante. C'est justement parce que le geste fondamental de l'acte narratif est de montrer que les deux auteurs, Alain Badiou et Roland Barthes, font valoir l'impossibilité d'un récit « objectif ».

Badiou définit la littérature comme un discours refusant l'objectivité de ce qu'il représente. Parce que la capacité de la poésie à dire ou à montrer le vrai ne dépend pas de sa rigueur rationnelle (cf *supra*), elle n'appréhende pas ses objets de pensée comme le ferait un discours cherchant à établir une vérité la plus indubitable possible. La pensée littéraire ne cherche pas à définir ses objets, mais plutôt à nous rendre présente une part de leur réalité : « Le poème nous enseigne que le monde ne se présente pas comme une collection d'objets. Le monde n'est pas ce qui objecte à la pensée. Il est – pour les opérations du poème – ce dont la présence est plus essentielle que l'objectivité. »⁵⁴ Selon l'intuition de Badiou, la pensée littéraire n'est pas faite pour appréhender et déterminer les objets du monde, pour en fixer l'identité, pour épuiser la réserve de sens liée à eux. La vérité qu'elle fait advenir à leur égard est beaucoup moins formalisée, moins explicite, moins facile aussi à restituer. Chez Badiou, il s'agit d'une « présence ». Si ce terme reste vague et ne donne pas une idée très précise du

⁵⁴ Badiou, *op.cit.*, p. 43

type de connaissance que la littérature délivre, il permet au moins de souligner ce que la littérature ne cherche pas : l'essence des choses.

La « présence » dont parle Badiou, comme inverse de l'identification et de la définition et en tant que but de la littérature, serait aussi ce qui expliquerait que la pensée littéraire ne puisse pas se concentrer en une expression synthétique – dont le sens serait définitif. Parce qu'elle ne cherche pas à définir des objets, parce qu'en fait elle refuse dans une certaine mesure une conception objective du monde, la pensée littéraire rejette ce que le langage conceptuel a de normatif, de définitif et d'univoque. Montrer une « présence » plutôt que définir conceptuellement un objet, ce serait donc justement la raison pour laquelle on pourrait définir la littérature comme discours incomplet – sans pour autant lui dénier la capacité de nous donner à penser.

Rendre le réel présent plutôt que définir des objets, c'est le geste narratif que Roland Barthes identifie également chez Alain Robbe-Grillet⁵⁵. Dans son article « La Littérature objective »⁵⁶, Roland Barthes analyse la manière particulière dont la perception des éléments de réel est organisée par la narration chez Robbe-Grillet, et souligne le primat que celui-ci donne au visuel :

L'écriture de Robbe-Grillet est sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités : c'est donc le contraire même d'une écriture poétique [...] : le langage n'est pas ici viol d'un abîme, mais élongement à même une surface, il est chargé de « peindre » l'objet, c'est-à-dire de la caresser, de déposer peu à peu le long de son espace toute une chaîne de noms progressifs, dont aucun ne doit l'épuiser.⁵⁷

Barthes insiste dans la suite de l'article sur l'importance donnée au visuel (« Robbe-Grillet impose un ordre unique de saisie : la vue. L'objet [...] est seulement une résistance optique. »⁵⁸, « promotion du visuel »⁵⁹, « sacrifice de tous les attributs à son existence

⁵⁵ Il est très intéressant de constater que Robbe-Grillet lui-même a utilisé le concept de « présence », comme Badiou, pour désigner son ambition d'écrivain. Il est encore plus intéressant qu'il oppose à cette présence la « signification », évoquée ici comme une réalité illusoire : « Le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il est, tout simplement... A la place de cet univers de « significations » (psychologique, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent. » : citation de Alain Robbe-Grillet, cité in Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 50.

⁵⁶ Barthes, Roland, « Littérature objective », in *Essais critiques*, op. cit.

⁵⁷ Barthes, *ibid.*, p. 30

⁵⁸ Barthes, *ibid.*, p. 30

⁵⁹ Barthes, *ibid.*, p. 32

« superficielle »⁶⁰, « recours tyrannique à la vue »⁶¹), et en déduit surtout une valeur épistémologique du regard narratif chez Robbe-Grillet :

Le silence de Robbe-Grillet sur le cœur romantique des choses n'est pas un silence allusif ou sacré, c'est un objet qui fonde irrémédiablement la limite de l'objet, non son au-delà : tel quartier de tomate déposé sur un sandwich d'Automatic et décrit selon la méthode de Robbe-Grillet, constitue un objet sans hérédité, sans liaisons et sans références, un objet têtue, rigoureusement enfermé dans l'ordre de ses particules, suggestif de rien d'autre que de lui-même, et n'entraînant pas son lecteur dans un *ailleurs* fonctionnel ou substantiel. « La condition de l'homme, c'est d'être là. » Robbe-Grillet rappelait ce mot de Heidegger à propos de *En attendant Godot*. Eh bien, les objets de Robbe-Grillet, eux aussi, sont faits pour être là. Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un « être là » et de lui ôter un « être quelque chose ».⁶²

Barthes, il est vrai, s'inspire ici directement de Robbe-Grillet lui-même, qui a revendiqué ce paradigme d'écriture dans son manifeste *Pour un nouveau roman*⁶³ :

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose* ; et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sens, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires, de tissu provisoire et honteux à quoi seule aurait donné forme – et de façon délibérée – la vérité humaine supérieure qui s'y est exprimée, pour aussitôt rejeter cet auxiliaire gênant dans l'oubli, dans les ténèbres. [...] Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose, rejeté sans cesse dans un ailleurs immatériel et instable, toujours plus lointain, toujours plus flou, le héros futur au contraire demeurera là. Et ce sont les commentaires qui resteront ailleurs ; en face de sa présence irréfutable, ils apparaîtront comme inutiles, superflus, voire malhonnêtes.⁶⁴

Première remarque : qu'il s'agisse de gestes, d'objets ou de personnages (donc, schématiquement, tout élément diégétique est ici considéré), le récit ne peut déterminer l'identité ou le sens des éléments qui le composent. L'opposition entre le « être quelque chose » et « être là » est caractéristique : selon Robbe-Grillet, le récit n'a pas le pouvoir démiurgique de fixer l'identité des choses et des êtres. Il ne peut qu'en montrer la présence, puisqu'il perd toute crédibilité quand il se veut assertif.

La visualité de l'objet chez Robbe-Grillet implique deux conséquences majeures : il n'est pas évoqué du point de vue de sa fonction (à quoi sert-il ?) ni de sa substance (quel est-il ?). Dès lors, il n'est pas défini en tant que tel, n'est pas commenté, expliqué, mais simplement présenté. C'est tout le sens de la référence heideggérienne : de chose définissable dans le réel, l'objet est devenu « être là », simple existant – sans attributs –, une fois transposé dans le récit. Le regard du narrateur n'en a retenu que l'apparition visuelle, lui ôtant la

⁶⁰ Barthes, *ibid.*, p. 32

⁶¹ Barthes, *ibid.*, p. 32

⁶² Barthes, *ibid.*, p. 31

⁶³ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961

⁶⁴ Robbe-Grillet, *ibid.*, p. 20

possibilité d'être « quelque chose » ; c'est-à-dire : ne cherchant pas à en fixer l'identité ou la substance. Barthes, dans la perspective qui est la sienne dans cet article, ne manque pas de souligner la rupture que représente ce parti-pris stylistique dans l'histoire littéraire en France (« Robbe-Grillet se propose sans doute d'assassiner l'objet classique »⁶⁵, « c'est donc tout le contraire d'une écriture poétique »⁶⁶). Mais si on se rappelle la position de Badiou, on comprend mieux ce que le style de Robbe-Grillet peut avoir au contraire de paradigmatique, et en quoi il peut illustrer à l'extrême la nature du geste narratif.

Selon Badiou, on l'a déjà noté, la littérature rend sensible la présence du monde. Autrement dit : elle fait apparaître ses objets sans nécessairement les définir. L'objet est chez Robbe-Grillet, comme peut-être dans toute situation narrative (c'est en tout cas notre hypothèse), un « apparaître ». Roland Barthes souligne lui-même cette dimension (« Chez Robbe-Grillet, la description [...] saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle. »⁶⁷ ; « ici, l'objet n'existe pas au-delà de son phénomène »⁶⁸). Mais aucune apparition n'est neutre. Au contraire, toute apparition est mise en situation. Et mettre en situation implique d'avoir un point de vue particulier, non une vue englobante, panoramique, exhaustive de l'objet. Même la notation à première vue la plus neutre et insignifiante sert à faire apparaître l'objet comme phénomène et sort le particulier de sa conceptualité générique : « Sur la table de la cuisine, il y a trois minces tranches de jambon étalées dans une assiette blanche. »⁶⁹ Aucun commentaire, aucune indication de la part de l'instance narrative. Et pourtant, nous n'avons pas ici une représentation *a priori* du jambon, pas de définition objective de l'objet visé. Emplissant subitement le champ focal, ces tranches sont l'image d'une réalité brute, entièrement étrangère, plane, froide et stérilisée, attributs du jambon dont certains sont ici activés par le reste de l'image : les tranches sont planes comme l'assiette sur laquelle elles sont posées, tandis que le blanc de cette même assiette renforce l'idée d'un univers stérilisé, inerte. Le jambon n'est pas décrit objectivement (peut-il seulement l'être ?), il n'est pas défini, il apparaît brutalement et fait naître avec lui un univers de sensations (froideur, minceur, immobilité, déshumanisation) : il est mis en scène. Apparaissant, l'objet échappe nécessairement à tout mouvement de description systématique et devient plutôt un foyer de sensations et d'imaginations.

⁶⁵ Barthes, *ibid.*, p. 31

⁶⁶ Barthes, *ibid.*, p. 30

⁶⁷ Barthes, *ibid.*, p. 29

⁶⁸ Barthes, *ibid.*, p. 30

⁶⁹ Exemple cité par Roland Barthes lui-même, *ibid.*, p. 31

Dans le récit, les objets ne sont pas décrits pour eux-mêmes. Cités à apparaître par la dynamique narrative, ils sont de fait mis en scène – et non pas définis exhaustivement. Quoi que le récit puisse dire de l'objet qu'il a en vue, il ne pourra le libérer du contexte particulier dans lequel il est apparu, ni le faire accéder au général de la définition conceptuelle. Pris dans un contexte, moment d'une apparition, l'objet littéraire devient nécessairement un spectacle sur lequel une instance narratoriale dirige l'attention du lecteur. Tout énoncé, en contexte narratif, est en réalité une mise en scène du réel, l'expression d'un point de vue particulier porté sur le monde. La « littérature objective » (cette littérature de l'objet) de Robbe-Grillet serait ainsi comme la représentation exacerbée de ce qu'est par ailleurs le paradigme de connaissance propre au récit : celle-ci n'a pas la cohérence, la profondeur ni l'exhaustivité d'un discours définitoire ; elle peut être mention, description, association métaphorique, rêverie ; mais elle fait exister son objet selon une modalité unique, celle du phénomène, et ne résulte que d'un seul geste, qui apparaît dès lors comme consubstantiel du récit : montrer.

Refus d'un langage exclusivement rationnel, refus de l'ordre déductif, refus de la définition systématique de ses objets : en choisissant le récit, un auteur adopte un langage, une structure et un matériau qui, par manque de rigueur conceptuelle, ne permettent pas de démontrer, mais seulement de montrer. La production de pensée et de connaissance est donc différente dans le cadre du récit et dans le cadre d'un discours analytique. C'est ce que rappelle Philippe Dufour :

Le roman ne donne pas la pensée. Il ne me suffit pas de la suivre et de la recueillir, comme je m'approprie celle du philosophe ou du scientifique, pour peu que je maîtrise leurs vocabulaires spécifiques. Il n'y a pas une pensée de Balzac comme il y a une pensée de Kant. Le roman pose un autre contrat de lecture : sa pensée est à établir. Et il déploie une autre écriture que l'écriture savante. La pensée spéculative nomme, définit, problématise, divise, organise, progresse [...]. Ainsi procèdent les esprits rigoureux. La méthode du roman est différente. Il déploie une pensée imaginaire.⁷⁰

Parmi tous les actes de la « pensée spéculative » répertoriés ici, trois en particulier – intrinsèquement liés les uns aux autres – la distinguent de la pensée narrative : elle problématise, progresse et définit. Sans progression, pas de définition. Sans problématisation, pas de progression qui vise une définition. Le discours narratif progresse lui aussi, problématise dans une certaine mesure (quoique ce soit chez lui rarement explicite) ; on peut même le supposer organisé. Mais tous ces actes ne sont pas chez lui guidés par la volonté explicite de définir ou de démontrer. C'est pourquoi Dufour place en tête de son essai une distinction fondamentale : celle entre « donner la pensée » (qui serait la manière des discours

⁷⁰ Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 9

« philosophiques et scientifiques ») et « donner à penser » : « Le roman ne pense pas. Il donne à penser »⁷¹. Parce qu'il ne peut assumer en propre de pensée démontrable, le récit ne peut qu'inciter à penser. Jean Bessière, dans une phrase que nous avons déjà citée, ne disait pas autre chose en disant que, face à la « fiction littéraire », la pensée était « en reste »⁷². Incomplète parce qu'elle ne vise ni la persuasion de son lecteur, ni la définition systématique de son objet, la pensée narrative se distingue radicalement de la pensée analytique, et ne peut prétendre délivrer le même type de savoirs.

Cette incapacité à démontrer empêche-t-elle pour autant la pensée narrative de prétendre convaincre son lecteur ou auditeur de la pertinence de telle ou telle thèse ? Nombreuses sont les entreprises littéraires qui ont prétendu être porteuses de vérité et capables d'en persuader leur lecteur. De la rhétorique antique à la naissance d'une littérature à thèse assumée, en passant par la tradition chrétienne et les contes philosophiques, le récit a pu revendiquer le droit et la capacité à construire une signification univoque et vraie qui convainque le lecteur. Une littérature qui prétend dire le vrai – tout en le voulant objectif – outrepassé-t-elle ses droits ?

3. Les défauts de la littérature probante

On connaît les réticences de Flaubert à accorder au récit la capacité de se faire le messager univoque d'une vérité indubitable : « Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante. A partir du moment où vous prouvez, vous mentez. Dieu connaît le commencement et la fin ; l'homme, le milieu »⁷³. Le mensonge – en contexte littéraire, est-on tenté d'ajouter – y est le corollaire de la certitude, qui semble donc devoir être évitée par tous les moyens. La littérature qui prouve ne serait qu'un simulacre de savoir. Mais il est possible de prolonger le raisonnement en le rapprochant de ce que nous avons déjà dit de la forme narrative et du type de pensée qu'elle induit. C'est précisément parce qu'elle vise un objet (la persuasion intellectuelle du lecteur, l'imposition d'une thèse comme vraie) qui ne correspond pas aux

⁷¹ Dufour, Philippe, *ibid.*, p. 10

⁷² Nous précisons que, dans le cadre général de son article, Jean Bessière semble attribuer à la fictionalité du récit fictif la responsabilité de cette pensée incomplète. Mais nous avons essayé de montrer dans notre partie précédente que la fonction dépragmatisante dont parle Bessière semble bien être au moins autant imputable à la forme narrative qu'au champ fictionnel. Et donc que, dans la phrase en question, la pensée est en reste parce qu'elle est littéraire autant que parce qu'elle est fictionnelle.

⁷³ Lettre de Gustave Flaubert à Louise Collet, 27 mars 1852

capacités de la forme choisie (le discours narratif montre, mais ne démontre pas) que la littérature à thèse, ou exposante, contourne les règles de la pensée narrative. Nous nous proposons donc de nous intéresser maintenant de plus près aux récits qui se veulent didactiques, capables d'enseigner une vérité précise, pour voir en quoi ils seraient capables de développer effectivement une pensée propre, et quel type de connaissances cette pensée serait capable de produire.

Un texte didactique cherche à convaincre son lecteur. Il se reconnaît donc l'ambition de démontrer la vérité de la position qu'il défend. Le lien entre récit, démonstration et didactisme semble infrangible dans le cas de la littérature à thèse. C'est en tout cas en partant de cette trilogie que Susan Suleiman la définit dans son ouvrage *Le Roman à thèse* : « Un roman à thèse se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement tendant à démontrer la vérité d'une doctrine ». ⁷⁴ Or, nous avons montré que littérature (ou, pour être plus précis, pensée littéraire) et démonstration n'étaient pas des notions si facilement conciliables. C'est donc la méthode employée par la littérature didactique qui nous intéressera plus particulièrement.

A/ Une méthode qui évite la démonstration

Comment un récit peut-il nous faire connaître quoi que ce soit ? En faisant ce qu'il fait de mieux, à savoir : montrer. Montrer des situations édifiantes qui, si possibles, se rapprochent assez de l'univers de représentation de l'auditeur visé pour qu'elles lui soient compréhensibles. Schématiquement, on peut assimiler le fonctionnement du récit didactique à celui de l'exemple : une idée sous-tend le récit, qui a lui-même valeur d'exemple pour l'idée en question. Montrer pour convaincre implique de montrer des choses ressemblantes. C'est là la stratégie fondamentale du didactisme rhétorique : montrer les similitudes entre deux propositions pour attester la vérité de l'une d'elles. C'est en tout cas ce que recommande Quintilien, qui fait de la similitude un des concepts centraux de la rhétorique. Le récit didactique est fondé sur une similitude entre deux situations que l'auditeur est invité à comparer. Le récit procède donc dans ce cas par analogie : il superpose une situation à une autre, et son raisonnement se résume dans la comparaison de ces deux situations. Lorsqu'Aristote veut convaincre ses concitoyens que Denys cherche à devenir tyran, il compare la situation présente à des situations analogues que l'histoire a attestées :

⁷⁴ Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 35

Denys aspire à la tyrannie, puisqu'il demande une garde. Autrefois, en effet, Pisistrate, ayant ce dessein, en demanda une, et, quand il l'eut obtenue, il devint tyran. De même Théagène à Mégare ; et tous les autres que l'on connaît deviennent des exemples pour Denys, dont pourtant on ne sait pas encore si c'est pour cette raison qu'il demande une garde. Tous ces cas particuliers rentrent sous la même notion générale que tout aspirant à la tyrannie demande une garde.⁷⁵

Denys a en commun avec Pisistrate, Théagène et « tous les autres » d'avoir demandé une garde : il est donc très probable que, comme ses prédécesseurs, il tente ensuite d'installer une tyrannie. La comparaison entre ces situations ressemblantes permet de formuler une probabilité. Mais ce raisonnement, qui est typique du rapprochement didactique⁷⁶, fonctionne de manière assez claire : il rassemble différents cas particuliers sous une « notion générale », et en induit ce qu'il veut montrer comme vérité. Il n'est pas question ici de la pertinence du jugement. Il est en effet probable que, réclamant une garde, donc instituant une force armée qui serait sous son seul contrôle, et non sous celui de l'Etat, Denys vise autre chose que le renforcement de sa sécurité personnelle. Le raisonnement semble même tout à fait capable de convaincre un auditeur averti. Pourtant, on ne saurait parler ici de démonstration – précisément parce que nous avons affaire à un raisonnement inductif. Aucune explication rationnelle ne peut expliquer le phénomène, qui reste seulement probable, et non rigoureusement prédictible.

L'accumulation d'exemples, si éloquente soit-elle, ne fait pas sortir du domaine de l'empirique, où aucune connaissance ne peut revendiquer le statut de certitude. La multiplication des cas particuliers ne vaut pas raison, c'est pourquoi l'exemple convainc par l'efficacité pragmatique de sa mise en scène, et non par la rigueur rationnelle de la démonstration qu'il met en place. Le récit didactique fonctionnant essentiellement sur ce paradigme de l'exemple (les fables ne sont pas autre chose que l'exemplification d'une morale qui serait explicitée au début ou à la fin du récit), il est nécessaire de faire remarquer que s'il suggère, parfois de façon particulièrement habile et persuasive, il ne peut démontrer. Quintilien, et Aristote, deux des principaux théoriciens de l'exemple rhétorique, ont insisté sur la valeur mineure de l'exemple dans la hiérarchie des méthodes argumentatives. Le premier en rappelant qu'il ne correspondait pas directement à une réelle ambition philosophique, mais

⁷⁵ Aristote, *Rhétorique*, t. II, éd. Mérédic Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991

⁷⁶ Même si la notion d'exemple peut recouvrir différentes formes : comme on l'a vu précédemment, le rapprochement entre différentes situations peut ne pas seulement faire référence à une réalité historique passée, pour se tourner vers la fiction. L'avantage de la fiction sur l'exemple historique consisterait en une capacité à établir des comparaisons plus évidentes. Rappelons l'exemple où Aristote suggère l'absurdité de vouloir tirer les juges de la cité au sort en évoquant la possibilité – fictive parce qu'absurde – de tirer les athlètes au sort, c'est-à-dire de choisir les plus rapides non en fonction de leur vitesse, mais du pur hasard. Cf *supra*, p. 11

qu'il n'était que le moyen de s'adresser à des esprits peu habitués à manier des concepts complexes. Il n'est qu'illustration, et non réflexion en propre. Le second en insistant sur le fait qu'il ne faisait que donner des jugements probables, mais qui ne peuvent être considérés universels, et donc certains ; en cela, ils restent inférieurs au raisonnement déductif. L'exemple, quoiqu'il soit séduisant, n'est jamais qu'une parole muette : il ne livre pas lui-même sa propre interprétation. C'est ce que rappellent les mots d'Auguste, dans *Cinna* :

Mais l'exemple souvent n'est qu'un miroir trompeur,
Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées
N'est pas toujours écrit dans les choses passées :
Quelquefois l'un se brise où l'autre s'est sauvé,
Et par où l'un périt l'autre est conservé.⁷⁷

B/ Le récit didactique comme défaut de pensée

Le récit didactique n'est, pas plus que tout autre récit, en mesure de démontrer. Peut-il néanmoins donner à penser ?

Puisqu'il illustre une thèse déterminée dont il est censé montrer la validité, le récit didactique est entièrement déterminé par cette thèse première. Tous les éléments qui le constituent sont orientés vers elle, ne sont compréhensibles que par elle, formant un code qui peut être ensuite explicité ou non par le locuteur en charge du récit. C'est la définition que Susan Suleiman donne de la littérature à thèse en général, et du récit didactique ou exemplaire en particulier. Elle prend comme exemple canonique un récit biblique, la parabole du semeur de grains racontée par Jésus (Mc, IV, 1-20)⁷⁸, et dont nous restituons ici le texte intégral :

Celui qui sème s'en alla semer. Et lorsqu'il semait, une partie de la semence tomba le long du chemin, et les oiseaux du ciel, étant venus, la mangèrent. Une autre tomba dans les lieux pierreux, où elle n'avait pas beaucoup de terre, et elle leva aussitôt, parce que la terre où elle était avait peu de profondeur. Le soleil s'étant levé ensuite, elle fut brûlée ; et comme elle n'avait point de racines, elle se sécha. Il en tomba une autre partie dans des épines, et les épines ayant crû, l'étouffèrent, et elle ne porta point de fruit. Une autre enfin tomba en une bonne terre, et elle porta son fruit, qui poussa et crût jusqu'à la maturité ; quelques grains rapportant trente pour un, d'autres soixante et d'autres cent.⁷⁹

Le fonctionnement du récit exemplaire est ici manifeste : le narrateur se sert de quatre récits minimaux (à chaque graine tombée dans un endroit différent correspond un récit) pour figurer

⁷⁷ Corneille, Pierre de, *Cinna*, II, 1

⁷⁸ Suleiman, Susan, *op. cit.*, p. 41

⁷⁹ Marc, IV, 3-8. Traduction Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

une idée abstraite. Chaque élément de la narration renvoie à un élément du réel, et ne vaut que dans la mesure où il fait signe vers cet élément du réel, où il disparaît au profit de l'élément signifié qu'il vise. Le récit existe pour délivrer une signification univoque, signification qui, pour éviter tout risque de contre-sens de la part d'un public peu rompu aux efforts de la conceptualisation, est donnée par le narrateur, à savoir Jésus lui-même :

Celui qui sème, sème la parole. Ceux qui sont le long du chemin, où la parole est semée, sont ceux qui ne l'ont pas plus tôt ouïe, que Satan vient et enlève cette parole qui avait été semée dans leurs cœurs. De même ceux qui sont marqués par ce qui est semé en des lieux pierreux sont ceux qui, écoutant la parole, la reçoivent aussitôt avec joie ; mais n'ayant point eux-mêmes de racine, ils ne sont que pour un temps, et lorsqu'il survient des traverses et des persécutions à cause de la parole, ils en prennent aussitôt un sujet de scandale. Les autres, qui sont marqués par ce qui est semé parmi les épines sont ceux qui écoutent la parole ; mais les sollicitudes de ce siècle, et l'illusion des richesses et les autres passions, s'emparant de leurs esprits, y étouffent la parole, et font qu'elle demeure sans fruit. Enfin ceux qui sont marqués par ce qui est semé dans une bonne terre sont ceux qui écoutent la parole, qui la reçoivent, et qui portent le fruit, l'un trente pour un, l'autre soixante, et l'autre cent.⁸⁰

Comme dans le cas de l'exemplum rhétorique, c'est la concordance parfaite entre signifiant et signifié qui assure l'efficacité pragmatique de la parabole. On comprend que chaque endroit du champ où les grains tombent représente une attitude face à la parole de Dieu. Que la pierre renvoie au scepticisme impie, les épines aux éléments du monde qui peuvent détourner l'attention des hommes de la parole sacrée, les fruits aux bienfaits promis à ceux qui l'écoutent et lui restent fidèles. Mais c'est aussi ce principe de concordance qui semble appauvrir la pensée du récit. Ce dernier serait en effet incapable de justifier une existence propre et ne servirait qu'à illustrer une thèse prédéterminée et extérieure à lui-même (que l'on pourrait résumer ici : « mes paroles vous seront utiles seulement si vous faites preuve de constance à mon égard »). Comme le dit Susan Suleiman, le récit (et avec lui la pensée narrative) disparaît derrière l'idée qu'il s'agissait de représenter : « L'interprétation est supérieure à l'histoire, comme le général l'est au particulier, l'universel au singulier, ou la vérité à sa manifestation. Elle l'est dans un autre sens aussi – pour ainsi dire, stratégiquement : l'interprétation « commande » l'histoire comme la fin commande les moyens, ou une stratégie une tactique. Bref, *l'histoire parabolique n'existe que pour donner naissance à une interprétation.* »⁸¹ Le récit est devenu un simple artifice rhétorique ; il a pour but de transformer en termes concrets une idée abstraite. Il ne vaut que dans la mesure où il rend le discours théorique plus aisé à comprendre, mais ne participe pas directement au

⁸⁰ *Ibid.*, 14-20.

⁸¹ Suleiman, Susan, *op. cit.*, p. 43

discours théorique lui-même, au processus de la pensée. Il en est exclu, celui-ci venant après lui, marquant par là son extériorité à l'acte narratif proprement dit. Le récit n'est que mise en images, mais pas production d'une pensée propre.

En se transposant dans un contexte païen, et plus directement littéraire, on pourrait remarquer les mêmes effets d'un projet didactique appliqué à la littérature. Le genre de la fable ne fonctionne-t-il pas de la même manière ? L'un des exemples canoniques du genre, « Le Lièvre et la tortue », peut par exemple être lue comme la mise en image d'un concept au moyen de la littérature. La maxime qu'il s'agit d'illustrer ouvre le récit (« Rien ne sert de courir ; il faut partir à point. »), et semble renvoyer elle-même à une signification de portée plus large, mettant en valeur la prudence face à la tentation humaine de l'orgueil et de la suffisance. Le niveau de référentialité serait donc double ici (l'histoire des deux animaux renvoie à une signification particulière, qui elle-même exprime une vérité plus générale), mais le mode opératoire du récit reste le même : il met une idée en images. Là encore, le système de référence est univoque : le lièvre, réputé pour sa vitesse, symbolisera de fait l'orgueil de celui qui a été favorisé par la nature. La tortue, connue pour sa lenteur, représentera les êtres moins avantagés, mais dont la prudence constituera un atout décisif. Tout le monde connaît le résultat de ce concours entre prudence et orgueil, de sorte que le texte produit un sens absolument univoque : il faut être humble, prudent, et ne pas se reposer sur les acquis que la nature nous a transmis. Les éléments du récit ne font que renvoyer à des concepts abstraits, sans avoir aucune forme de lien intrinsèque avec eux : la tortue ou le lièvre ne signifient pas l'humilité et l'orgueil, ils ne font que les donner à voir. En écoutant le lièvre expliquer avec condescendance à la tortue l'issue certaine de leur course, on peut dire qu'il y a là orgueil et humilité, mais on ne saurait dire plus précisément ce qu'est l'orgueil ni ce qu'est l'humilité. Le récit, en tout cas, ne nous apprend rien à leur sujet. Il n'a fait que les montrer, sans les penser, s'en remettant à sa fonction minimale : illustrer la thèse qui lui préexistait (« l'orgueil fait perdre »), et qui justifiait son apparition.

Nous l'avions déjà suggéré plus haut : la pensée narrative et la pensée rationnelle n'appartiennent pas au même champ. En prétendant les rassembler, la littérature didactique exclut de fait la pensée narrative. Elle est incapable de démontrer, et utilise le récit – et ses caractéristiques propres – pour traduire un concept. Nous ne sommes pas sortis de la démarche conceptuelle qui – pour se faire moins aride – ajoute à la démarche analytique la représentation imagée du récit. Elle est tout au plus une traduction, une illustration, mais pas une façon de penser particulière, qui correspondrait à la forme de discours spécifique qu'elle a

choisie, à savoir le récit. Pourquoi est-on passé par le détour du récit ? Dans les deux cas, il semble bien que ce soit pour rendre plus compréhensible, plus sensible, une vérité abstraite. Et non pour développer en fonction des ressources propres du récit un nouveau type de pensée. Il y aurait dans le récit exemplaire un défaut de pensée, puisque, d'une part, ce n'est pas là que la pensée rationnelle s'y élabore et que, d'autre part, il exclut la possibilité d'une pensée narrative propre.

En définitive, le récit qui prétend faire apparaître de manière évidente telle ou telle vérité est un leurre, puisqu'il est intrinsèquement incapable de démontrer. Tout au plus peut-il séduire son lecteur et, ainsi, le persuader de la pertinence de tel ou tel discours. Mais il ne sera jamais le lieu de l'élaboration rationnelle d'une vérité. Il est en outre apparu avec le genre des récits exemplaires que tout récit cherchant à traduire en termes narratifs une vérité conceptuelle préexistante courait le danger de ne plus penser par lui-même. A chaque fois que le récit est prévu pour illustrer une maxime, à chaque fois qu'il dépend d'une morale (ou, plus généralement, d'un sens) extérieure à lui-même, il délaisse les richesses de la pensée imaginative, et s'arrête de fait de penser. C'est ce que remarque Philippe Dufour lorsqu'il caractérise la pensée de la littérature à thèse : « Voilà de la littérature [...] où la morale est pipée, d'avance donnée. L'imagination ne fait que prêter ses charmes à l'entendement. »⁸² La pensée narrative n'a pas les moyens de démontrer la validité d'une maxime. Quand elle cherche à le faire, elle s'assèche, incapable de produire une connaissance en propre, incapable de donner à penser, seulement bonne à se faire image d'une idée qu'on lui aura soufflée à l'oreille.

III/ Récit, signifiante, pensée

Résumons ce que nous avons établi jusqu'à présent de l'épistémologie narrative : intrinsèquement, le discours du récit ne peut ni démontrer une vérité, ni définir son objet. Il se présente donc comme un discours incomplet. Faut-il aller jusqu'à remettre en doute sa capacité à signifier ? Si le récit ne peut être fait pour affirmer une pensée que le lecteur serait ensuite en charge de recueillir, doit-on en conclure que toute forme de signification est impossible pour le récit ? L'incapacité à démontrer et le refus de définir feraient-ils basculer

⁸² Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 27

le récit hors du domaine, général, du sens et de la signification ? Le récit n'aurait-il pas tout de même à sa disposition des outils et instruments lui permettant d'exprimer des idées ? Il nous faut maintenant revenir sur la capacité signifiante du récit, tout en nous interrogeant sur le lien entre signification et pensée en contexte narratif.

Dans son article « Littérature et/ou philosophie »⁸³, Pierre Macherey reconnaît à la littérature la capacité de penser. Il affirme surtout que cette pensée peut advenir sous la forme d'un message transmis, parfois certes de façon indirecte, mais qu'il est toujours possible de décoder. A l'appui de cette affirmation, il cite un texte de Proust où l'auteur, en jetant un regard rétrospectif sur son œuvre, voit en celle-ci une construction visant à établir une pensée formelle :

Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du dernier volume, dans une parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent pour finir et clôturer un livre qui pour des raisons matérielles ne pouvait pas excéder cinq cents pages, est le contraire de ma conclusion. Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. [...] Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement, mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité.⁸⁴

Paradigme intéressant revendiqué ici par Marcel Proust : la pensée du récit finira par se « dévoiler », aboutissant à « exprimer » la plus « objective et croyante des conclusions ». S'il affirme la nécessité de « créer » cette vérité (et son évolution) au moyen de l'œuvre romanesque, plutôt que de l'« analyser abstraitement », confirmant ainsi l'idée d'une pensée qui se construit par détour, Proust ne remet nullement en doute la possibilité pour un récit de « dévoiler sa pensée ». Pierre Macherey, dans son commentaire, souligne justement l'implicite capacité à délivrer un message pensant et la nécessité du détour :

Cette pensée n'y est délivrée que sous la forme d'une énigme à déchiffrer, et non au titre d'une vérité toute faite, prête à être consommée en l'état. Tout l'art du roman repose sur un effet de construction, idée qui se retrouvera également chez Bakhtine qui parlera à ce propos d'« architectonique » ; cette construction permet de différer la révélation du message, de telle manière que celui-ci se présente comme étant indissociable du processus qui y a conduit.⁸⁵

C'est la forme de la pensée qui est en jeu ici : elle est une construction, la révélation du message ne pouvant être séparée de son élaboration progressive. C'est justement ce point que nous voudrions discuter. La « révélation du message » par le récit, idée défendue ici par Proust et Macherey, est-elle si évidente ? Que le récit soit en mesure de construire un message

⁸³ Macherey, Pierre, « Littérature et/ou philosophie », in : *Le Travail de la littérature, op. cit.*, 29-45

⁸⁴ Cité par Pierre Macherey, *ibid.* p. 32

⁸⁵ Macherey, Pierre, *ibid.*, p. 32

et de l'affirmer, il n'y a là que peu de doutes. La question est plutôt de savoir si le message en question peut être considéré comme de la pensée. Et si la pensée narrative peut effectivement advenir sous la forme d'un message qui finit par se révéler.

1. Signification et pensée : exemple de la métaphore

A/ La métaphore comme fait signifiant

Pour décrire le rapport entre signifiante et pensée en contexte narratif, il nous semble important d'étudier plus en détails ce que nous proposons d'appeler les « faits signifiants ». Nous les définissons comme les différents éléments qui, dans un récit, produisent des significations. L'enjeu est ici d'interroger la nature épistémologique de ces faits de signifiante et la pensée qu'ils produisent.

Les « faits signifiants » sont multiples et divers. Ils peuvent apparaître à l'échelle entière du récit (on parlera alors de structures signifiantes, chères par exemple à Jean Rousset⁸⁶) autant que dans des passages beaucoup plus restreints – jusqu'au simple mot. Ces faits de signification sont le moment d'une production de sens ; ou plutôt : de production d'un sens. Ils peuvent relayer un message. Il n'est pas ici question de le nier. Toute notre interrogation est de savoir s'il n'y a pas au-delà de ce fait de signification – et à travers lui – la production (faut-il parler de déclenchement ?) d'une pensée qui dépasse les limites strictes de la signification. D'une pensée qui ne se limiterait pas à la transmission d'un message. Nous assumons ici de considérer le phénomène de signifiante comme transmission d'une idée au moyen du discours. D'une certaine façon, la littérature à thèse repose sur la volonté – exacerbée – de réunir fait de signification et production de pensée. Mais son échec (dénoncé par Philippe Dufour – et que nous avons essayé d'illustrer plus haut) nous inciterait plutôt à séparer les deux phénomènes. Ceci nous permettrait de rappeler qu'il y a bien dans telle métaphore, telle description, telle architecture narrative un élément de sens qui est révélé – tout en faisant l'hypothèse que cet élément de sens n'est pas en propre ce qui produit la pensée narrative – ou que ce n'est pas lui seul qui produit cette dernière. Celle-ci adviendrait grâce à lui, mais ne se limiterait pas à lui, et, surtout, ne se limiterait pas à sa linéarité, son univocité et son évidence. La pensée narrative, par rapport à la signification, serait ce qui est en excès.

⁸⁶ Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962

Un récit a à sa disposition une multitude d'instruments pour construire une signification. Lorsque, dans sa *Poétique des valeurs*⁸⁷, Vincent Jouve montre la façon dont les récits construisent leur « idéologie », il répertorie de fait les différents moyens qui permettent d'adresser un message (donc une signification) au lecteur-cible. Il rappelle ainsi que, dans un récit, tout est potentiellement en charge de délivrer un message : l'architecture globale de l'œuvre, le rythme du récit, les effets de contraste, de contrepoint et d'opposition (thématique ou symbolique) ; les personnages, leurs idées, leur apparence physique et jusqu'à leur usage du langage ; les descriptions et prises de paroles du narrateur, etc. Face à une telle diversité, il est sûrement vain de proposer un panorama exhaustif. Sélectionner arbitrairement parmi une multiplicité des possibles est donc nécessaire – et il ne sera pas question ici de prétendre à une description systématique du phénomène signifiant dans les récits.

Nous avons décidé de nous concentrer sur l'exemple de la métaphore, exemple à travers lequel nous chercherons à montrer la dialectique à l'œuvre entre transmission d'un message (phénomène de signification) et production d'une expérience intellectuelle (phénomène de pensée). Nous avons choisi la métaphore, tout d'abord, parce qu'en elle la dialectique entre signification et pensée est particulièrement explicite, ce qui en fait un laboratoire précieux pour étudier la place de la signifiante dans la pensée narrative. Mais nous avons choisi la métaphore surtout parce que celle-ci, en tant que phénomène de comparaison, relève d'une pensée analogique où deux éléments sont mis en regard l'un de l'autre. Or, c'est précisément cette pensée analogique qui sous-tend les mécanismes narratifs que nous étudierons dans le chapitre qui sera consacré à l'écriture spéculaire: mise en miroir, mise en abyme, phénomènes de réfléchissement internes au récit, etc. La métaphore est donc un exemple particulièrement éclairant pour définir le paradigme narratif (« l'écriture spéculaire ») qui sera notre point d'entrée dans les récits de Schnitzler.

Pour l'instant, nous nous limiterons, dans le cadre de la métaphore, à mettre en regard les deux opérations que sont la transmission d'un message (signification) et la production d'une expérience intellectuelle (pensée). Nous essaierons ainsi de comprendre si la pensée narrative se trouve effectivement au-delà de la pure signification. Ceci ne permettra pas de démontrer que tous les récits doivent ne pas signifier pour penser ; mais de mettre à jour la façon dont ils produisent le sens, et plus précisément l'articulation entre information transmise et pensée produite. Il sera toujours possible ensuite d'analyser plus systématiquement d'autres

⁸⁷ Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001

exemples de tropes ou figures en recherchant l'adéquation ou la déconnexion entre pensée et signification.

B/ Métaphore et production de sens

La métaphore produit du sens en caractérisant un objet premier au moyen d'un objet second. C'est cette capacité productrice qui nous intéresse ici. Nous ne chercherons pas à donner une définition de la métaphore. Plutôt, l'enjeu est, en une brève esquisse, de décrire schématiquement son fonctionnement et d'en déduire quelques remarques sur son épistémologie. En dessinant une matrice allant de la clarté à l'opacité d'un côté, de l'intuition libre au savoir conceptuel de l'autre, nous essaierons de caractériser la pensée métaphorique – pour identifier d'éventuelles similitudes avec la pensée narrative telle que nous l'avons définie jusque-là.

Qu'est-ce que la métaphore, tout d'abord, si ce n'est le rapprochement de deux termes appartenant à des catégories sémantiques hétérogènes ? Que Paul soit un lion, que l'homme soit un loup pour l'homme, que les angélus soient bleu ou que la porte soit en train de sourire, le procédé est le même : un élément premier est caractérisé par sa ressemblance ponctuelle avec un élément appartenant à une catégorie de sens complètement différente. Le sens produit correspond justement à cet effet de décalage : en rapprochant deux éléments *a priori* étrangers l'un à l'autre, la métaphore met l'accent sur une caractéristique particulière de l'un des deux. Dès lors, elle peut être assimilée à une assertion : l'homme-loup est égoïste, Paul-lion est courageux, féroce ou majestueux, l'angélus-bleu est serein, plein, doux. Passons sur ces maladroitesses tentatives d'explicitation. Retenons surtout l'idée que la métaphore est productrice de sens par décalage⁸⁸.

La métaphore rapproche deux éléments *a priori* étrangers l'un à l'autre : elle se fonde donc sur une transgression sémantique. C'est en tout cas ce que la majorité des critiques soulignent. Comment ne pas commencer par Aristote, bien sûr, qui définissait ce trope comme « application d'un nom impropre »⁸⁹ ? Dans un article où il revient sur le statut sémantique

⁸⁸ Paul Ricoeur, dans *La Métaphore vive*, souligne lui aussi que la nature duale de la métaphore, qui est fondamentalement rapprochement de deux unités, fait de celle-ci une structure essentiellement prédicative : « une métaphore se dit d'un sujet principal ; en tant que modificateur de ce sujet, elle opère comme une sorte d'attribution. Toutes les théories auxquelles j'ai fait référence plus haut reposent sur cette structure prédicative, qu'elles opposent le « véhicule » à la « teneur », le « cadre » au « foyer », ou le « modificateur » au « sujet principal ». », in : Ricoeur, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 128

⁸⁹ Aristote, *Poétique*, 21, 1457b 7-8, trad. fr. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Seuil, 1980

incertain de la métaphore⁹⁰, Georges Kleiber dresse un rapide panorama de quelques formules qui confirment la prégnance de l'héritage aristotélicien :

Y a-t-il quelque chose qui « cloche » à la base d'une métaphore ? C'est un oui franc et massif que donnent la quasi-totalité des commentateurs, qui parlent de prédication impertinente (Cohen, 1966), d'anomalie sémantique (Todorov, 1966), d'incongruence (Lüdi, 1973 et 1991), d'incongruité conceptuelle (Kittay, 1987, Jonasson, 1991 et 1993), de rupture avec la logique (Le Guern, 1973), d'attribution insolite (Ricoeur, 1975), d'usage non normal (Nunberg, 1978), d'incompatibilité (Tamine, 1979), de contradiction avec la logique (Tamba, 1981), de défectuosité (Searle, 1982), de coup de force (Murat, 1981), etc, pour marquer le fait qu'à la base de toute métaphore il y a une transgression de l'usage ordinaire des termes et combinaisons, en somme un délire littéral.⁹¹

La métaphore est fondamentalement impropre, cela semble un fait acquis ; à charge maintenant de comprendre ce que cela implique pour la nature de la pensée métaphorique. Notons d'emblée que cette impropriété semble faire sortir du schéma linéaire traditionnel de la prédication et de l'univocité de la signification. L'impropriété empêcherait que la métaphore ne se limite à un message transposable – et la ferait donc basculer dans le champ de la complexité. Georges Kleiber l'avait déjà souligné (« Dire *Paul est un lion*, c'est beaucoup plus que de dire *Paul est fort et courageux (comme un lion)*. »⁹²). Nous voulons de notre côté suggérer trois facteurs d'explication à cette intuition fondamentale : la métaphore s'inscrit dans une pensée de la complexité parce qu'elle signifie par indirect ; parce qu'elle crée de nouvelles catégories sémantiques qui troublent les savoirs hérités, donc les significations admises comme évidentes ; enfin, parce qu'elle constitue une mise en regard des deux pôles de l'analogie où aucun ne s'abolit pour donner lieu à une pure signification.

Les premiers exemples de métaphores que nous avons cités le suggèrent suffisamment : elles ne dirigent pas vers un sens univoque et reconnaissable, mais ouvrent plutôt vers une multiplicité d'associations qui, prises les unes avec les autres, tissent un réseau non réductible à une formulation synthétique. Même l'association canonique de l'humain et du lion laisse un espace d'incertitude quant aux valeurs et qualificatifs précis qu'elle convoque : force, courage, majesté ? Si cette démultiplication des sens possibles est d'autant plus évidente quand l'association est inattendue (que nous dit Mallarmé quand il nous parle d'angélus bleus ?), il faut bien reconnaître qu'elle procède du fonctionnement de toute métaphore. Celle-ci désigne par l'indirect de l'association, assumant, revendiquant même de renoncer à l'évidence de la caractérisation univoque pour laisser l'imaginaire du lecteur libre

⁹⁰ Kleiber, Georges, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in Charbonnel, Nadine, et Kleiber, Georges (dir.), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, Paris, PUF, 1999 (83-134)

⁹¹ Kleiber, *ibid.*, p. 102

⁹² Kleiber, *ibid.*, p. 84

de choisir les significations qu'il y perçoit⁹³. Cette liberté n'est pas totale, certes, mais elle est beaucoup plus grande que lorsque la désignation est activée par la forme adjectivale classique. Alors que l'adjectif dirige vers une signification, la métaphore fait écran et, ce-faisant, ouvre un réseau de significations possibles. De fait, l'usage de la métaphore signale une préférence pour l'indirect ; par là-même, l'auteur choisit un mode de signifiante qui est naturellement opaque (puisque non directement signifiant) et incontrôlable.

L'impropriété des métaphores est précisément ce qui leur donne le pouvoir de créer de nouvelles catégories de sens. En faisant se recouper les catégories sémantiques traditionnelles (où les sons n'ont pas de propriété chromatique, par exemple), la métaphore fait bouger la perception (et donc la conception) que nous avons d'une réalité. Ce faisant, elle trouble notre savoir sur le monde, faisant référence à des catégories de sens qui, précisément, ne semblent pas en avoir. La torsion est brutale, mais constitue une originalité épistémologique réelle de la métaphore. Citons à nouveau Jacques Kleiber :

Sans déviance, il n'y aurait en effet pas cet apport cognitif inventif, nouveau, que l'on cerne de mieux en mieux dans le processus métaphorique. D'un point de vue cognitif [...], les métaphores agissent en perturbateurs de nos connaissances à long terme. Elles ne se contentent pas d'apporter une information nouvelle qui s'ajoute aux informations que nous possédons déjà, elles posent en même temps des connexions qui battent en brèche certaines structures de notre savoir sur le monde.⁹⁴

Jean-Marie Klinkeberg, dans son article « Métaphore et cognition », fait un constat similaire :

La métaphore procède d'un double mouvement : d'une part, elle porte atteinte à la stabilité de classes très institutionnalisées, en y incluant des entités qui ne semblaient pas a priori détenir la qualité constituant la classe ; de l'autre, elle constitue un jugement d'appartenance de deux entités à une classe, mais à une classe faiblement institutionnalisée.⁹⁵

⁹³ Dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Henri Morier rappelle justement les métaphores surprenantes utilisées par Baudelaire et Valéry, qui comparent les seins d'une femme respectivement à une armoire et à une corbeille : « Le concept d'armoire nous offre des éléments gênants : sa forme carrée, sa dureté... Les seins de l'aimée ne sont pas de bois, ni bruns, ni cirés... Baudelaire pose le regard sur la régularité et la générosité de la courbe. [...] Voilà que François Porché s'exclame : « Ni à la vue, ni surtout, s'il est permis de le dire, au toucher, un sein de femme n'éveille l'image d'une corbeille (...). Les contours de l'un sont polis, agréables à caresser, la surface de l'autre est celle de l'osier tressé : elle est rêche. » Ne pas entendre dans le tintement des voyelles un chant de clarté printanière, fermer les yeux sur l'analogie de la courbe et la générosité de l'offrande (dont la corbeille est le symbole), n'est-ce pas être aveugle et sourd à la poésie ? », in : Morier, Henri, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, PUF, 1961, p. 695 ; la liberté naturelle de la métaphore se manifeste ici, dans un sens comme dans l'autre : l'auteur est libre de voir la poitrine dans l'armoire, comme le lecteur est libre à son tour de voir la dureté et la robustesse de l'armoire dans la poitrine. Si le contexte particulier donne des indications de lecture (que Morier suit ici), les autres interprétations possibles, les associations annexes que la métaphore convoque de fait ne peuvent être exclues au motif d'une interprétation faisant soi-disant autorité.

⁹⁴ Kleiber, Jacques, article cité, p. 107

⁹⁵ Klinkeberg, Jean-Marie, « Métaphore et cognition », in *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, op. cit. (135-170), p. 142

Dans les deux cas, l'apport épistémologique de la métaphore est le même : elle porte atteinte aux catégories sémantiques instituées en établissement des « connexions nouvelles » entre des concepts qui nous sont familiers. Quoique la métaphore puisse sembler arbitraire, choquante, non-pertinente, elle est un indice donné par l'auteur et indiquant une caractéristique commune aux deux catégories rapprochées. L'écart suppose une certaine opacité, justement parce que le lien entre les deux éléments, ne figurant pas dans les radars sémantiques habituels, ne se fait pas dans l'immédiat. La métaphore ne peut produire du sens qu'en jouant le jeu, c'est-à-dire en acceptant la création d'une catégorie nouvelle, qui n'est pas proprement sémantique (parce que trop impropre), et où les deux éléments de l'analogie se trouvent placés en regard l'un de l'autre.

C/ La métaphore comme tension

La pensée métaphorique est complexe, donc, parce que cette pensée ne s'articule pas aux catégories sémantiques habituelles. Cette recherche revendiquée du décalage a une autre conséquence : la métaphore ne suit pas le processus entre signifiant et signifié, dans un schéma où le premier s'abolirait en faveur du second. Un message se transmet dans la mesure où son contenu, une fois appréhendé, devient le seul objet d'attention réel pour son destinataire. Le contenant, la forme du message, devient, lui, anecdotique. La métaphore (et, plus généralement, tout langage poétique ou littéraire) brise ce schéma linéaire. Les deux pôles de la métaphore (l'homme et le loup, Paul et le lion, le son des cloches et la couleur du ciel, la porte et le sourire) persistent l'un comme l'autre. Le « véhicule » ne disparaît pas derrière le message qu'il est censé porter. La persistance des deux place justement la métaphore en dehors du cadre de la signification – qui elle suppose la cristallisation d'un message et sa transmission effective. La métaphore fait écran, nous l'avons déjà dit. Mais c'est précisément parce qu'elle fait écran qu'elle n'a pas vocation à laisser tout le champ libre au message. Et, de même, c'est parce qu'elle ne laisse pas le champ libre que son fonctionnement épistémologique, le contenu intellectuel qu'elle produit, ne peut être analysé en utilisant les paradigmes de message ou de signification univoque. La métaphore appelle des associations en réseau, mais ne s'achève en aucune signification. Pour ainsi dire, la métaphore ne connaît pas une existence processuelle, dialectique, où une évolution fait apparaître un sens qui, seul, possède une valeur réelle. L'existence de la métaphore est événementielle. La production intellectuelle qu'elle assure n'est pas téléologique et aboutissant à un résultat, mais instantanée et laissant toujours ouverte la possibilité de

nouvelles associations. Paul Ricoeur, dans *La Métaphore vive*, établit ainsi un lien entre la nature événementielle de la métaphore et le fait qu'elle ne délivre jamais de sens ni de savoir institué – et définit à cette occasion ce qu'il comprend comme « métaphore vive » :

Dans l'énoncé métaphorique, l'action contextuelle crée une nouvelle signification qui a bien le statut de l'évènement, puisqu'elle existe seulement dans ce contexte-ci. [...] Mais, à ce stade ultime, lorsque l'effet de sens que nous appelons métaphore a rejoint le changement de sens qui augmente la polysémie, la métaphore n'est déjà plus métaphore vive, mais métaphore morte. Seules les métaphores authentiques, c'est-à-dire les métaphores vives, sont en même temps évènement et sens.⁹⁶

Tissage éloquent : les métaphores vives sont les seules métaphores authentiques. C'est-à-dire qu'il n'y pas deux catégories de métaphores, les unes vives et les autres mortes, mais une seule modalité d'existence pour les métaphores : la métaphore vive. Les métaphores mortes ne sont que des apparences de métaphore, des métaphores qui, en raison de l'usage qui en est fait, n'ont plus les propriétés caractéristiques de la métaphore. Quelles sont ces propriétés ? La conjonction de l'évènement (par opposition à une existence processuelle) et du sens. Le sens, dans le cadre métaphorique, ne peut être séparé de l'instant. Il ne peut perdurer dans le temps parce qu'il ne peut être fixé en une signification synthétisée. Existence épistémologique et existence temporelle sont ici inextricables. Comment justifier cette définition proposée par Ricoeur ? Nous avons essayé d'y répondre plus haut : la métaphore, existant essentiellement comme un écran, n'accepte pas d'être synthétisée en un message. Elle continue toujours d'exister par l'ouverture potentielle des associations.

On comprend facilement l'intuition de Ricoeur : les métaphores vives sont celles qui ne se laissent pas saisir dans une signification univoque ; les métaphores mortes le deviennent parce qu'on les emploie (l'auteur comme le lecteur) comme simple support pour la transmission imagée d'un message. Tout le monde comprend précisément l'idée qui se cache derrière l'analogie entre l'homme et le loup. Spontanément, nous voyons tout de suite *derrière* cette métaphore l'idée de compétition entre les individus. De fait, la métaphore disparaît. Elle n'en est plus une car, devenue cliché, elle a perdu son pouvoir de production et de reconfiguration sémantique. Ricoeur va plus loin et précise sa conception de l'épistémologie métaphorique en la définissant dans son rapport au concept. Il insiste là aussi sur l'originalité épistémologique de la métaphore, qui ne fixe jamais de signification définitive :

⁹⁶ Ricoeur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 374

Mais ce gain en signification n'est pas détachable de la tension, non seulement entre les termes de l'énoncé, mais entre deux interprétations, l'une littérale, bornée aux valeurs établies des mots, l'autre métaphorique, issue de la « torsion » imposée à ces mots pour « faire sens » avec l'énoncé entier. Le gain en signification qui en résulte n'est donc pas un gain conceptuel, dans la mesure où l'innovation sémantique n'est pas séparable du va-et-vient entre les deux lectures, de leur tension et de la sorte de vision stéréoscopique que ce dynamisme produit. On peut donc dire que ce qui résulte du choc sémantique est une demande de concept, mais non pas encore un savoir par le concept. [...] Dans les deux cas, le concept se construit sur l'abandon de la métaphore, rupture que constitue avant tout la fixation d'un sens : la métaphore appréhende la réalité en montrant une image, en mettant sa pensée au cœur d'une image, donc d'une incomplétude, d'une impropriété de pensée ; le concept appréhende la réalité en postulant qu'on peut la catégoriser, et en cherchant la définition la plus fixe et la plus précise possible, pour que la communication d'un contenu analytique soit la plus facile possible : le concept apparaît justement quand l'ouverture de la métaphore, sa non-sémie, est mise de côté ; quand on passe de l'évènement à la fixité.⁹⁷

Ricoeur oppose métaphore et concept en se fondant sur la façon dont chacun d'eux produit du sens. La métaphore procède selon Ricoeur par aller-retour continu. Entre signification littérale et métaphorique, nous dit-il. Comment comprendre exactement cette remarque ? Plutôt, comment ne pas associer à cette première « tension » un autre mouvement d'aller-retour, non pas de niveau à niveau (littéral et métaphorique), mais entre les deux pôles eux-mêmes qui constituent la métaphore. La métaphore ne fait disparaître aucun des comparants (quand on dit que Paul est un lion, la figure du lion ne s'efface pas derrière le signifié « courageux », « majestueux », etc. – c'est précisément la différence entre métaphore vive et métaphore morte). Dès lors, ils restent l'un face à l'autre, en regard, et cette mise en regard permanente est source de production sémantique toujours renouvelée. Cette seconde tension participe de la première, puisque c'est la persistance du comparant (lion) dans son sens littéral qui relance sans cesse la machine associative et produit de nouvelles significations métaphoriques. Parce que la métaphore existe comme tension qui ne se résout pas en une signification, elle a chez Ricoeur les attributs de la pensée complexe : elle est « dynamisme », « impropriété de pensée », « incomplétude », « demande de concept » (la demande s'opposant ici à l'élaboration du concept). Alors que le concept apparaît quand le sens se fixe, la métaphore se trouve dans le champ de la « non-sémie », du sens qui ne peut se fixer. Ricoeur rejoint ainsi Kleiber : « Toute solution sémantique intégrée fait chou blanc dans sa tentative de décrire la signification d'un énoncé métaphorique en des termes purement sémantiques. »⁹⁸.

⁹⁷ Ricoeur, *ibid.*, p. 375

⁹⁸ Kleiber, article cité, p. 84

D/ De la signification à la pensée : trois exemples

La métaphore ne pense pas en signifiant, mais en ré-ouvrant en permanence la possibilité des associations intellectuelles. Comme la pensée narrative, qui pensait sans définir ses objets, la métaphore ne fait que représenter par images, là où le concept cherche à « catégoriser » et à donner la « définition la plus fixe et la plus précise possible ». La métaphore est ouverture, alors que le concept vise à réduire le réel pour le rendre plus facilement compréhensible. Dans le cas de la métaphore, la pensée produite par le discours poétique serait au-delà de la signification produite par l'énoncé, dans le sens où cette pensée ne se réduit pas à une signification synthétisée en un message. Elle existe sous la forme d'une tension (entre les deux pôles de la métaphore, et donc aussi entre le niveau littéral et métaphorique), et non comme message résultant d'une construction signifiante. La lecture d'un « fait signifiant » comme la métaphore se joue ainsi à différents niveaux : il y a reconnaissance du niveau littéral, reconnaissance d'une éventuelle signification codée dans la métaphore, mais aussi, ensuite, reconnaissance de la profondeur sémantique ouverte par la métaphore. Lorsqu'il analyse la métaphore comme instrument de pensée, Philippe Dufour se réfère à la description d'Angoulême par Balzac dans *Illusions perdues*⁹⁹. Il n'est pas inutile de nous arrêter sur cet exemple, qui montre en quoi une description métaphorique peut être explicitement signifiante tout en produisant une expérience intellectuelle qui ne se réduit pas à la communication d'un message.

Dans le passage relevé par Philippe Dufour, la description d'Angoulême, séparée entre la ville haute, historique, et la ville basse, plus récente, est clairement interprétable. La topographie signale un phénomène historique : la partie haute de la ville abrite une vieille France aristocratique réfugiée dans un asile qu'elle croit à l'abri de l'Histoire ; la partie basse, au contraire, présentée comme système dynamique, illustre la force d'une modernité industrielle qui est en train de transfigurer le pays. Immobilisme contre dynamisme, la référence est claire à quiconque est sensible aux phénomènes de transition historique. Philippe Dufour voit dans cette description précisément surtout un processus référentiel : « L'espace y devient allégorie du politique. »¹⁰⁰. Et, plus précisément, la description désigne le politique en faisant référence à l'histoire : « La description fait l'histoire de la révolution. »¹⁰¹. Le narrateur explicite la confrontation historique en jeu (« En haut la Noblesse et le Pouvoir, en

⁹⁹ Balzac, *Illusions perdues*, in : *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, 1976-1981, t. V, cité par Dufour, *op. cit.*, p. 66-76

¹⁰⁰ Dufour, *op. cit.* p. 66

¹⁰¹ Dufour, *ibid.*, p. 66

bas le Commerce et l'Argent [...]. »¹⁰²), et joue sur l'opposition géographique pour représenter le général à travers le particulier. A y regarder de plus près, pourtant, ce premier niveau de symbolisation ne peut être en fait considéré comme représentation métaphorique. Ce n'est pas l'image qui montre le phénomène historique ; il s'agit plutôt d'une information donnée par le narrateur qui s'imprime sur une topographie éloquente. Le haut est associé à l'ancien monde comme le bas est associé au moderne, sans pourtant qu'il y ait un lien sémantique réel entre chaque pôle de ces deux couples. Cette configuration géographique explicite (le haut/ancien contre le bas/moderne) ne sert en fait que de cadre à l'apparition d'un élément proprement métaphorique : les remparts de la vieille ville. C'est à travers l'image des remparts qui entourent la partie haute d'Angoulême que le narrateur veut penser la nature de cette France à contre-courant de l'histoire (« A l'opposé de l'Houmeau, faubourg dynamique, la ville haute, reléguée au second plan, se caractérise par une clôture qui la condamne : « funeste immobilité », avait averti aussitôt le narrateur. »¹⁰³). Et comme le souligne justement Philippe Dufour, l'idée exprimée par ces remparts est assez claire : « Le détail réaliste des remparts en était l'avant-coureur symbolique. La population du haut-Angoulême est murée dans ses certitudes comme elle est murée dans ses remparts. »¹⁰⁴.

Utiliser l'image des murailles pour désigner l'immobilité d'une ville rétive à la marche de l'histoire, voilà qui n'a rien de très complexe. Mais c'est là aussi que se manifeste la dialectique entre signification et pensée que l'on se proposait de mettre à jour grâce à l'exemple de la métaphore. Dans ces remparts, il y a certes signification (être « muré dans ses certitudes »), et même très reconnaissable. Mais il y a aussi pensée. Car les remparts ne se contentent pas de traduire l'étroitesse d'esprit. Plutôt : ils ne sont pas strictement équivalents de l'idée d'étroitesse d'esprit. Ils disent plus : dans l'esprit libre du lecteur, ils s'associent (sémantiquement) aussi à la vieillesse, à la dureté, à l'épaisseur, à la froideur, autant de caractéristiques que l'on pourra évoquer en parlant de la France décrite ici par Balzac. Les lier à une seule idée (« étroitesse d'esprit »), c'est restreindre abusivement leur portée. En tant qu'image, les remparts ne disparaissent pas ; ils restent au centre du tableau. Et, en tant que métaphore, ils ouvrent un réseau thématique (que l'on vient d'esquisser) qui excède de beaucoup le message littéral qu'on a d'abord (en un sens purement chronologique) perçu. Les remparts sont un événement, au sens de Ricœur, parce qu'ils sont un foyer d'associations qui toutes peuvent se rapporter à la France que le narrateur décrit. Ce foyer n'est pas réductible en

¹⁰² Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 151

¹⁰³ Dufour, *ibid.*, p. 72

¹⁰⁴ Dufour, *ibid.*, p. 72

une idée unique – c’est là que, selon nous, se fait une différence entre signification et pensée. La pensée, en métaphore, est multi-dimensionnelle et donc non assignable à un énoncé en particulier. Les remparts sont en même temps épaisseur, dureté, enfermement, froideur (et indéfiniment encore toujours autre chose). C’est en cela que la pensée métaphorique (et, c’est notre hypothèse, la pensée narrative en général) penche si ce n’est vers l’ineffable, du moins vers le plurivoque.

La pensée n’est pas assignable à un seul énoncé. L’image utilisée (les remparts) ne disparaît pas derrière une signification qu’elle est censée porter (l’étroitesse d’esprit, le monde ancien réactionnaire). La pensée se produit à l’intersection entre la cible (la population que le narrateur balzacien cherche ici à décrire) et l’image utilisée pour la penser (la « penser », justement, plutôt que la « représenter » ou l’« exprimer » – ici : les remparts). A l’intersection, cela signifie autre chose : que les deux pôles de la métaphore se pensent l’un l’autre. Chacun ajoute des éléments de sens, apportant sur l’autre un éclairage nouveau. C’est le principe général qui caractérise la pensée métaphorique et que nous voulons mettre en avant – justement parce qu’il implique d’abandonner le schéma linéaire et unilatéral, unidirectionnel, de la signification. On ne prend souvent en compte que le message qui est suggéré par toute représentation imagée – alors que celle-ci demande à être lue comme une tension effective entre deux pôles. Reprenons le célèbre passage où Nathalie Sarraute analyse la présentation très circonstanciée du Père Grandet au début d’*Eugénie Grandet*¹⁰⁵. Le propos général est bien connu : la description du Père Grandet (physionomie, habits, habitudes) et de sa maison ont pour unique objectif de manifester l’avarice du personnage. Mais lorsqu’on la lit dans le détail, l’analyse de Sarraute est autrement intéressante :

Quand [le lecteur] consentait à examiner avec une attention minutieuse chaque détail du costume du Père Grandet et chaque objet de sa maison, à évaluer ses peupliers et ses arpens de vigne et à surveiller ses opérations de bourse, ce n’était pas par goût des réalités solides, ni par besoin de se blottir douillettement au sein d’un univers connu, aux contours rassurants. Il savait bien où l’on voulait le conduire. Et que ce n’était pas vers la facilité.

Quelque chose d’insolite, de violent, se cachait sous ses apparences familières. Tous les gestes du personnage en retraçaient quelque aspect ; le plus insignifiant bibelot en faisait miroiter une facette. C’était cela qu’il s’agissait de mettre au jour, d’explorer jusqu’à ses extrêmes limites, de fouiller dans tous ses replis : une matière dense, toute neuve, qui résistait à l’effort et attisait la passion de la recherche. [...] C’était là, ils le savaient tous deux, que se logeait ce qui était alors leur grande affaire. Là, et nulle part ailleurs : aussi inséparable de l’objet que l’était, dans un tableau de Chardin, la couleur jaune du citron ou, sur une toile de Véronèse, le bleu du ciel. De même que la couleur jaune était le citron et la couleur bleu le ciel, et qu’ils ne pouvaient se concevoir l’un

¹⁰⁵ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, Garnier-Flammarion, 2016

sans l'autre, l'avarice était le père Grandet, elle en constituait toute la substance, elle l'emplissait jusqu'aux bords et elle recevait de lui, à son tour, sa forme et sa vigueur.¹⁰⁶

La description inaugurale de Grandet et de sa maison, dans le roman de Balzac, est si suggestive qu'elle en devient métaphorique. Et c'est cette métaphore que Nathalie Sarraute caractérise à la fin de son analyse comme un mouvement de réciprocity inextricable : le Père Grandet est tout entier avarice ; et il est indubitable que les descriptions qui se rapportent à lui dénotent cette idée. Le narrateur élabore un message *via* la description : le Père Grandet est avare. Mais cette signification, passant par une image (les vêtements et l'intérieur de sa maison, en l'occurrence), est doublée d'un processus en sens inverse : c'est aussi l'avarice qui est incarnée, donc pensée et commentée par l'apparition du Père Grandet. L'avarice forme la « substance » du personnage, c'est entendu ; mais elle reçoit en même temps de lui, de la façon dont il apparaît et des idées qu'il évoque, sa « forme et sa vigueur ».

Nous ne chercherons pas à retracer le détail de l'analyse ni à valider l'interprétation que propose Nathalie Sarraute. Nous retenons surtout ici qu'elle élargit soudainement, et manifestement par une simple intuition, la portée de sa remarque : la description balzacienne n'est plus simplement une description suggestive jouant un rôle précis dans l'économie narrative (nous aider à mieux connaître le personnage). Elle est bien plus une réflexion sur l'avarice, construite sur la mise en regard de la notion et du personnage. Grandet, dans ce début de roman, est deux choses : image et biographie. Biographie, puisque le narrateur se doit de dessiner le cadre général de la vie du personnage, tonnelier devenu grand négociant à la faveur d'occasions saisies dans un contexte historique trouble. Image, puisque ce sont ensuite des descriptions successives (les gestes de Grandet, les habits de Grandet, la maison de Grandet) qui complètent le portrait biographique. Ce n'est pas un hasard si Balzac choisit les images pour caractériser son personnage. La biographie était factuelle, les descriptions nous donnent à voir l'être de Grandet. Cet être, cette « substance » faite d'avarice. L'avarice nous est donnée à voir à travers la rugosité de son habit, l'obscurité et la froideur de son logement, la rudesse de son comportement. Rigueur, obscurité, froideur, rudesse : associations sémantiques suggérées par le texte qui sont autant de commentaires sur ce qu'est l'avarice. Il y a bien un mouvement de dénotation évident, qui se résume en une information (Grandet est avare) ; mais il ne faut pas non plus négliger le mouvement inverse, qui enrichit l'avarice de notions qui la définissent. D'une certaine façon, Grandet est caractérisé par son avarice autant que l'avarice est définie, pensée, par Grandet, son apparence et son environnement. Chaque

¹⁰⁶ Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 64

pôle éclaire l'autre dans un système où la complexité des associations a dépassé la linéarité de la signification. Le personnage devient notion, au sens où il montre de cette notion une nouvelle facette. Voici sûrement pourquoi Balzac préfère penser par personnages plutôt que par concepts abstraits : « L'entassement des événements et des idées a je ne sais quoi de stérile. L'Idée, devenue Personnage, est d'une plus belle intelligence. »¹⁰⁷

Cette dialectique de la signification et de la pensée se retrouve également dans certaines configurations métaphoriques étendues à l'échelle du récit. Vincent Jouve signale par exemple, dans son essai *Poétique des valeurs*¹⁰⁸, la signification symbolique portée par les relations amoureuses dans *La Condition humaine*. Deux couples sont mis en regard (Kyo/May et Ferral/Valérie), dont l'opposition illustre la ligne de fracture entre sociétés socialiste et capitaliste, reprenant dans le champ amoureux une thématique politique présente dans tout le roman :

Chez Malraux, la relation homme/femme est toujours le reflet de la relation des individus au sein de la société. C'est vrai négativement : la domination que Ferral exerce sur les femmes – et en particulier sur Valérie – est le miroir des rapports dominants/dominés qui régissent la société capitaliste. C'est vrai positivement : la relation entre Kyo et May, fondée sur la confiance et la liberté, est l'emblème de celle qui devrait unir les hommes au sein de la communauté révolutionnaire.¹⁰⁹

Analyse qu'il est difficile de contester. Mais qui se limite à voir dans un élément du récit pris symboliquement une façon de signifier autre chose. On comprend sans difficulté le lien entre idéologie politique et comportement amoureux chez Ferral d'un côté, chez Kyo de l'autre. Mais l'analogie a une autre dimension : en particulier si l'on s'arrête au cas de Ferral, le lien évident qui s'instaure entre amour et capitalisme permet surtout de définir ces notions à travers le miroitement de l'une dans l'autre. Ainsi, la richesse de la pensée littéraire n'est pas ici dans la reconnaissance de l'idée schématique manifestée par le texte (Ferral aime – brutalement – en accord ses convictions idéologiques), mais dans la confrontation des deux pôles de la comparaison. L'analogie nous dit que Ferral est capitaliste, certes, et que le capitalisme est exploitation de l'un par l'autre. Mais elle nous dit aussi que l'amour peut être vécu comme cette relation sauvage où l'un cherche à dominer l'autre. Elle nous dit encore que le capitalisme repose sur un désir de posséder et d'entreprendre qui se rapproche manifestement du désir érotique. Là aussi, il convient de voir l'analogie non comme unidirectionnelle, mais dans la ligne de tension qu'elle établit entre les deux éléments qui la

¹⁰⁷ Cité par Philippe Dufour, in *Le roman est un songe, op. cit.*, p. 155

¹⁰⁸ Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 30

constituent. Dans une ligne de tension, qui, systématiquement, ouvre sur un réseau de significations. C'est dans ce cadre seulement que pourrait être caractérisée une pensée de l'analogie.

Trois exemples de représentations métaphoriques – de la France réactionnaire, de l'avarice, de l'amour et du capitalisme – qui invitent à distinguer, dans le contexte du récit littéraire, signification et pensée. La pensée métaphorique n'appartient pas au champ de la pensée définissante, univoque, close. En procédant par associations d'idées et allers-retours perpétuels d'un pôle à l'autre de la comparaison, elle ouvre un espace de liberté que la pensée conceptuelle ne peut tolérer. Judith Schlanger rappelle ainsi la différence entre les deux démarches :

Il faut tout à la fois reconnaître le rôle fécond des images et des métaphores au niveau de l'invention, et circonscrire le poids dont elles pèsent sur la pensée scientifique et le danger qu'elles constituent. La pensée inventive, là où elle est féconde, est impure. Ses démarches font la part belle à l'imagination, à l'intuition, au verbalisme parfois. C'est le rôle de la pensée critique, ensuite ou à ses côtés, de purifier, de contrôler, de maîtriser l'impureté et la spontanéité.¹¹⁰

Judith Schlanger reconnaît à la pensée métaphorique la fécondité de l'« inventivité » et de l'« imagination ». Mais elle rappelle dans le même temps que, pour devenir une pensée « purifiée », rigoureuse et stable, elle doit être contrôlée par la pensée critique et rationnelle. Prise seule, on ne peut se fier à elle. Paul Ricoeur va plus loin dans la distinction entre pensée métaphorique et pensée conceptuelle. Il y a selon lui entre les deux une différence de nature :

Il y a philosophème parce qu'un concept peut être actif en tant que pensée dans une métaphore elle-même morte. Ce que Hegel a précisément pensé, c'est la vie du concept dans la mort de la métaphore. C'est bien parce que nous n'entendons plus « prendre » dans « comprendre » que « comprendre » a un sens philosophique propre. [...] Quel que soit le rapport ultérieur du spéculatif au poétique, le premier ne prolonge la visée sémantique du second qu'au prix d'une transmutation résultant de son transfert dans un autre espace de sens.¹¹¹

Alors que Judith Schlanger ne parlait que d'un contrôle, Ricoeur insiste sur la transformation nécessaire qui fait passer de la pensée métaphorique, inventive, imaginative, à la solidité de la pensée conceptuelle, occupée à définir, établir, éclaircir. La métaphore ne produit un concept qu'au prix de sa mort : les associations d'idées doivent cesser, le niveau sémantique doit se faire unidimensionnel, univoque, la métaphore doit se transformer en simple signal pour

¹¹⁰ Schlanger, Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1971, p. 26

¹¹¹ Ricoeur, Paul, *op. cit.*, 371 ; notons que Vincent Delecroix semble reprendre à son compte cette distinction quand il écrit à propos des images utilisées dans les discours philosophiques : « On sait bien que la littérarité des textes philosophiques n'est pas relative simplement à une « pieuse duperie », rhétorique et séductrice, en vue du vrai ; et si l'esprit est capté par l'image, cette image ne s'épuise pas dans sa fonction rhétorique : il y a, en deçà de l'enjambement rhétorique qui ferait passer de l'image au concept, une intrication irréductible. », Delecroix, « La Philosophie comme genre littéraire », article cité, p. 132

permettre l'émergence d'un concept. Il faut que la pensée vive ouverte par la métaphore s'interrompe pour qu'une pensée définissante advienne. C'est en ce sens que le « poétique » et le « spéculatif » ne peuvent qu'appartenir à des champs ontologiques différents, complémentaires sûrement, en tout cas étanches l'un à l'autre. C'est précisément là que se situe selon nous la différence entre pensée et signification dans la métaphore, et là aussi que se manifeste de fait la proximité entre pensée métaphorique et pensée narrative.

2. La pensée en excès de la signification

Nous avons fait le choix de la métaphore pour illustrer la dialectique entre signification et pensée. Analyser le rapport de l'un à l'autre conduit en fait à penser la place qu'occupe le schématisme dans la pensée narrative. Il y a effectivement du schématisme dans le récit littéraire. Au niveau du trope, de la phrase, de la page ou du récit entier, il est toujours possible de réduire certains faits structurels aux significations qu'ils produisent. On l'a vu avec l'exemple des métaphores (le haut Saumur est réactionnaire, Grandet est avare, Ferral aime comme un capitaliste), mais on pourrait le retrouver dans bien d'autres exemples. Telle description si suggestive qu'elle manifeste explicitement une idée précise. Vincent Jouve cite ainsi chez Butor un hall de gare décrit de telle façon qu'il apparaît comme une prison – de telle sorte que tout le passage semble devoir produire l'idée que la gare devient elle-même prison¹¹². Telle structure diégétique qui par l'agencement de ses parties transmet un message facilement interprétable. Trouver ces structures et le sens qu'elles produisent est la tâche que Jean Rousset s'est assignée dans *Forme et signification* ; l'exemple le plus paradigmatique qu'il avance est sûrement la fameuse structure en vrille ascensionnelle qui caractérise le *Polyeucte* de Corneille. Le principe est simple : les deux personnages principaux se rencontrent peu sur scène, mais toujours à des moments-clefs de l'action dramatique, et selon un schéma qui souligne l'élévation spirituelle d'eux-mêmes et de leur amour. La structuration des scènes participe ainsi directement à la caractérisation des personnages et de leur évolution. Phénomène « micro » d'un côté (une description de quelques lignes), « macro » de l'autre (à l'échelle de l'œuvre entière), mais un point commun important : la réduction

¹¹² Ici un passage de l'analyse proposée par Jouve : « Le lexique retenu (« gonds », « grincer », « policeman », « serrure », « claqué »), évoquant moins une salle d'attente qu'une cellule de prison, suggère la dimension carcérale du séjour du protagoniste dans la ville [...]. Là encore, le choix des images témoigne explicitement d'une vision du monde et des valeurs qui la fondent. », in : Jouve, *op. cit.*, 44

schématique à une formule déduite de l'analyse (« la gare est comme une prison », « Polyeucte et Pauline accèdent à une dimension métaphysique de l'amour ») ne peut constituer le cœur de l'expérience de lecture. Sentir l'atmosphère carcérale du hall de gare d'un côté, le sublime d'un amour mystique de l'autre, n'est pas commensurable à la simple reconnaissance d'une idée exprimée schématiquement. La description pense la prison par les mots, les sonorités et les rythmes qu'elle emploie¹¹³ ; la pièce de théâtre pense l'amour dans le détail des dialogues, et non grâce à l'ordonnement des scènes. Dans les deux cas, cette pensée excède le simple schématisme.

La pensée excède la signification. C'est finalement souvent la question implicite qui sous-tend les débats sur le rôle et la place du dénouement dans le récit. Puisque l'intrigue s'y résout, puisque les idées exprimées y sont définitives, la fin d'une histoire est le moment où la signification s'exacerbe. Là aussi pourtant, la question est de savoir où trouver la pensée du récit. Dans le dénouement et la signification explicite qu'on y trouvera éventuellement ? Ou dans le continuum du récit, que l'on ne considère pas alors comme une structure téléologique dont la fin serait le résultat ? La réponse est dans la question, certes. Philippe Dufour a néanmoins repris à son compte cette controverse classique pour rappeler le statut de la pensée narrative. Il y a bien des significations, plus ou moins explicites, produites par des dénouements. Mais peut-on considérer ces clausules comme une pensée à part entière ? Commentant un texte de Mme de Staël sur la question¹¹⁴, Dufour relativise la capacité réflexive des fins en soulignant que la pensée narrative n'est pas de celles que l'on peut résumer :

Le dénouement est une morale prescrite, a priori, en trompe-l'œil [...]. La vraie pensée est ailleurs. [...] Valmont est mort, voici Mme de Merteuil défigurée, bannie du monde et, comme si cela ne suffisait pas, faisant banqueroute : clausule morale jusqu'à la parodie. [...] Quand arrive le dénouement, le roman (ou le film) cesse de penser. Il fournit une morale pour paresseux. [...] L'« utile leçon » est contenue en amont, dans les interrogations du récit. C'est ce que Mme de Staël nomme la morale dramatique, non pas pensée dans le récit, mais pensée par le récit. Le roman instruit une question et cela compte plus que le verdict.¹¹⁵

¹¹³ Ici le passage en question : « J'ai vu la poignée tourner lentement ; les gonds se sont mis à grincer ; dans l'entrebâillement est passé le casque bleu-noir, puis le visage d'un policeman qui a paru satisfait du calme, et qui éteint ; les gonds se sont remis à grincer ; la serrure a claqué doucement » in Butor, Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, p. 14

¹¹⁴ « ce n'est pas la circonstance arbitraire que l'auteur invente pour punir le crime, dont on peut tirer utile leçon ; mais c'est de la vérité des tableaux, de la gradation ou de l'enchaînement des fautes, de l'enthousiasme pour les sacrifices, de l'intérêt pour le malheur, qu'il reste des traces ineffaçables », in Staël, Germaine de, *Essai sur les fictions*, Paris, Ramsay, 1979, p. 43

¹¹⁵ Dufour, *op. cit.*, p. 333

Dufour va plus loin que Madame de Staël, dont la position se contentait en fait de rappeler que le dénouement n'avait pas une position particulière dans le récit, puisque la richesse du livre ne tient pas à la « circonstance arbitraire » finale, mais bien à la « vérité des tableaux », et même, sous-entendu ici, de tous les différents tableaux. Dufour, de son côté, voit dans le dénouement la preuve qu'un fait signifiant ne correspond pas à de la pensée. Le dénouement est présenté ici comme incarnation du fait signifiant : on le reconnaît, on en comprend la teneur, mais il reste une assertion. Dans un récit, ceci implique de ne pas activer la pensée du lecteur ; de ne pas donner à penser ; donc, de ne pas constituer la pensée du récit, qui, comme le rappelle Dufour, est « ailleurs ». Selon nous, il n'est pas tant question ici d'arbitraire (éternel débat sur la facilité de l'auteur à intervenir pour donner telle ou telle coloration morale à son récit) que de statut assertif. Le dénouement qui cherche à mettre un point final aux questions que le récit avait posées et instruites oublie que la pensée narrative exclut les positions définitives.

La pensée d'un récit littéraire ne s'achève pas en un résultat final révélé lors du dénouement. Elle semble plutôt se jouer à chaque mot, à chaque occurrence linguistique qui compose le récit. Ainsi, la pensée narrative ne semble pas être un fait de structure, mais de détail. Il n'y a pas dans la diégèse de structure téléologique qui aboutisse à une pensée finale. Ou alors, l'effet est raté, puisque le récit littéraire n'est structurellement pas une forme adaptée à cette sorte d'entreprise épistémologique. C'est exactement ce que montre l'exemple de la littérature à thèse : l'effet de pensée n'advient pas parce que le récit ne sert que d'illustration à une pensée extérieure. Ce qui ne disqualifie pas la littérature à thèse en soi, puisqu'illustrer, symboliser, mettre en image, sont aussi des missions importantes de la littérature.

Pour définir le rapport entre signification et pensée en contexte narratif, nous avons accordé une place centrale à la métaphore. Métaphore, concept, pensée, signification, détail : voici sûrement la matrice à l'intérieur de laquelle s'exemplifie la nature de l'épistémologie narrative. Goethe, dans une formule bien connue, avait souligné la différence radicale entre allégorie et symbole dans des termes qui rappellent la distinction entre métaphore morte et métaphore vive chez Ricoeur :

L'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image, mais de telle sorte que le concept reste néanmoins contenu dans l'image et qu'on puisse le tenir entièrement et l'exprimer en elle. La symbolique transforme le phénomène en idée, et l'idée en image, et de telle sorte que

l'idée reste toujours infiniment active et inaccessible dans l'image et que, même dite dans toutes les langues, elle reste indicible.¹¹⁶

Comme chez Ricoeur, le concept ne se dévoile que dans l'allégorique (la métaphore morte) alors que le symbolique exprime une idée qui reste inaccessible, qui ne peut être réduite ni à un concept communément compréhensible, ni à une signification clairement établie. Philippe Dufour reprend cette distinction en ajoutant le détail comme frontière. L'allégorie exprime pleinement son signifié, qui fait immédiatement corps avec l'image qui le désigne, quitte à sombrer dans une forme de mutisme, ou de synonymie aporétique : « L'allégorie vise à une synonymie de l'imageant et de l'imagé. [...] Avec l'allégorie, l'artiste se trompe de langage. Il se contente d'orner une idée de l'entendement. Avec le symbole, l'allégorie se perd dans le détail. L'auteur avait sans doute son idée, mais, en la reformulant, il éveille des représentations secondaires qui la modifient. »¹¹⁷. Pour penser, l'allégorie doit vivre. Pour vivre, elle doit sortir de la fixité assertive où l'enferme la volonté signifiante de l'auteur. Sinon, elle ne reste jamais qu'ornement de l'entendement. Pour sortir de cette fixité, elle devient un détail (il semble bien qu'il faille entendre « se perdre » comme l'idée d'une transformation-abolition). Elle n'est plus un point d'arrivée, mais une source d'où jaillissent les associations d'idées possibles. Les « représentations secondaires » dont parle Dufour ici correspondent bien aux associations d'idées que l'on voyait apparaître dans les métaphores que l'on a analysées chez Balzac.

C'est justement parce que la pensée narrative se produit par associations libres d'idées qu'elle se définit comme un fait de détail. Citons encore Philippe Dufour, qui fait reposer sa conception de la pensée narrative sur cette connexion entre détail et pensée libre :

Les « représentations secondaires » sourdent en particulier d'une écriture du détail (dans notre poème, la douce lumière, les derniers rayons) qui provoque les associations de lecture. Plus l'auteur détaille, moins il contrôle le sens. Le détail échappe pour une part au tout, parle pour son propre compte sans se laisser subsumer dans l'idée intellectuelle. »¹¹⁸

Pour conserver la liberté qui lui donne une chance de penser, la littérature privilégie le détail par rapport à la structure, le plurivoque à l'univoque. Toute autre tentative semble pour le romancier revenir nécessairement à « se trompe[r] de langage ». Un détail qui donne à penser plutôt qu'une structure qui construit la pensée, voilà qui nous transporte dans la critique kantienne du jugement. Philippe Dufour approfondit en montrant que le détail crée le

¹¹⁶ Cité dans Todorov, *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 242

¹¹⁷ Dufour, *Le Roman est un songe*, *op. cit.*, p. 17

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16

véritable pilier de l'épistémologie littéraire (et plus généralement d'une « pensée artistique » assumée comme pensée à part entière) : l'idée esthétique telle que Kant l'a définie :

Le détail, c'est l'image imprévue. La pensée du roman s'en nourrit et y affirme son originalité plus que dans les assertions massives des digressions et des maximes (lesquelles sont les idées de l'entendement). Le détail, source de l'idée esthétique, dérange le linéaire et le littéral qui constituent l'idéal de la pensée spéculative. On voit comment par ce biais Kant réhabilite contre Platon la pensée artistique. Dans la *République*, le poète est congédié, parce que l'art n'est que *mimésis*, duplication du réel, redoublement d'ombre, coupé du monde des Idées. Chez Kant, il permet d'y accéder. L'idée esthétique *donne beaucoup à penser*, disait-il avec cette belle périphrase factitive que les langues française et allemande ont en partage [...]. L'idée esthétique ne relève pas de la *mimésis*. Recréation, production de sens, elle recompose le réel : « L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) dispose d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature à partir de la matière que la nature réelle lui fournit. » Kant affranchit l'imagination de son discrédit classique. Elle est une faculté de connaissance. « Le poète philosophe parce qu'il imagine », dira Victor Hugo.¹¹⁹

L'idée esthétique kantienne ouvre un espace de sens sans en fixer le contenu en un concept, laisse du « jeu » (il y a du jeu en elle) à l'intellect, et se caractérise par un mode de pensée intransitif : elle donne à penser (en faisant naître des associations qui sont ensuite le fait de la conscience du lecteur) plutôt qu'elle n'établit une pensée (ce que le discours littéraire ne semble pouvoir faire). Plus important encore, elle est adaptée à la pensée narrative (dirons-nous : littéraire ? artistique ?) justement parce qu'elle n'existe que sous le régime du plurivoque. Citons une dernière fois Philippe Dufour, qui insiste sur le fait que l'idée esthétique ne signifie jamais linéairement : elle ne se fixe pas en une signification connue, et s'ouvre continuellement à du sens proche, autre, qui n'est pas exactement elle-même, et auquel elle est liée par association. Résumons en revenant à l'exemple de la métaphore : l'idée esthétique associe à l'objet de la comparaison un espace de sens qui ne le recouvre pas directement, qui ne lui est pas directement équivalent. Ainsi, l'idée esthétique se libère de la simple signification, de sa linéarité et de son univocité. Elle est incomplète car elle ne fixe ni ne dit précisément ; mais elle est vive en ce qu'elle laisse ouvert le réseau sémantique nécessaire à l'évocation d'une réalité complexe :

On touche à la valeur ajoutée de l'idée esthétique. Le comparant ne double pas simplement le comparé : il le développe en une expression non-équivalente. A l'unité du concept s'oppose l'incomplétude essentielle de l'idée esthétique, qui ajoute à la pensée, la dérègle, la reformule, la réforme (concept : idée formée ; idée esthétique : pensée informelle). Polysémie, polyphonie, connotation, autant de vocables qui auront servi à exprimer cela dans la théorie littéraire moderne.¹²⁰

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16

La pensée narrative ne peut démontrer, ne cherche pas à définir exhaustivement ses objets, et ne peut être ramenée à une idée synthétique. Pour ces trois raisons, les discours narratifs se présentent ainsi comme des discours incomplets. Composé de ces discours incomplets, le récit ne peut assurer le primat d'une idée par rapport à une autre. Ce qui se dit en lui est nécessairement intégré à un système où rivalisent différentes voix, qui sont autant d'instances de sens, où aucune n'est *a priori* plus légitime qu'une autre à imposer son interprétation au détriment d'une autre. Il nous faut donc considérer une autre caractéristique de la pensée narrative : elle est produite dans un espace où se confrontent sans cesse différents discours, différentes voix, différentes opinions et parfois même différentes langues. Il s'agit donc maintenant de voir en quoi la dimension dialogique du récit – pour reprendre le vocabulaire de Mikhaïl Bakhtine – permet de mieux définir encore la spécificité de la pensée romanesque.

IV/ Le récit comme forme dialogique

On l'a vu, le récit ne pense pas de la même façon que le discours philosophique ou scientifique. Son fonctionnement, le choix de cette forme particulière de discours l'empêche rigoureusement de démontrer, et donc de faire valoir absolument une vérité. S'il ne démontre rien, s'il n'assoit pas de connaissance irréfutable, il n'y a pas de raison qu'un discours, au sein du récit, soit plus légitime à faire autorité qu'un autre. Tout d'abord parce que, chacun ne pouvant démontrer la validité de son point de vue, tous sont condamnés à accepter la relativité du savoir qu'ils énoncent. Peut-être plus encore parce que, du côté de l'auteur comme du lecteur, on n'écrit ni ne lit un roman, *a priori*, pour faire prévaloir une interprétation par rapport à une autre. On n'a en effet pas choisi un discours analytique classique, mais bien celui, plus libre, du récit. Après avoir montré que la pensée narrative se fondait sur des discours non-totalisants, il s'agit maintenant d'analyser la confrontation de ces discours au sein du récit, pour montrer que ce dernier est avant tout un espace de confrontation insoluble, infinie, des points de vue. Configuration « dialogique » qui est de fait assez peu propice à la construction de significations univoques. Ce sera en tout cas notre axe de réflexion : voir dans quelle mesure non seulement la nature des discours narratifs, mais aussi la relation de ces

discours à l'intérieur du récit, conduisent à interroger le lien semblant si naturel entre pensée narrative et signification univoque.

Nous reviendrons tout d'abord sur la théorie du dialogisme telle que l'a énoncée Mikhaïl Bakhtine, pour montrer qu'elle vaut avant tout si l'on considère le récit comme un ensemble de discours incomplets. Nous montrerons ensuite les caractéristiques de cette pensée dialogique, avant de montrer qu'elle semble incompatible avec l'idée d'autorité ou avec la possibilité, pour un récit, de clore le débat.

1. Le récit comme espace nécessairement dialogique

Le récit serait composé de discours incomplets ; incomplets parce qu'ils ne prétendent pas décrire ou définir exhaustivement leur objet ; incomplets au sens où ils ne peuvent prétendre à l'assentiment systématique du narrateur ni lui imposer une vue particulière, le convaincre de la vérité d'une idée ; incomplets aussi au sens où ils peuvent être mis en doute par d'autres discours portant sur le même objet. Puisqu'ils ne sont pas faits pour démontrer, ils sont de fait toujours l'expression d'une opinion, d'un point de vue, mais ne peuvent délivrer sur le monde (qu'il soit fictionnel ou réel) de connaissance objective. Jean Bessière a souligné cette limite intrinsèque du récit que de toujours laisser une place au doute, de ne jamais pouvoir donner une de ses idées pour absolument certaine : « [Le récit] ne peut prétendre à la totalisation des significations de ses propres discours ni, par-là, à un défaut d'interrogativité. Il ne peut se donner, de manière certaine et constante, pour l'exposition de savoirs et de données qui lui seraient extérieurs et le constitueraient continûment. » C'est parce que les discours qui constituent le récit ne peuvent faire autorité qu'ils n'épuisent jamais les possibilités de ce qui peut être dit de leur objet. Ils ne sont pas des discours totalisants, au sens où d'autres discours (portant sur le même objet) peuvent venir les interroger. Ainsi, ils ne peuvent se soustraire à l'impératif d'« interrogativité » dont parle Bessière.

Dans le récit, toute assertion n'est donc qu'un regard jeté sur la réalité, et « ne peut prétendre à une totalisation de signification » par son discours, comme l'écrit encore Bessière. Ce regard n'est qu'un regard parmi d'autres, et le discours qu'il tient (ici de façon implicite) pourrait être contredit par d'autres discours portant sur le même objet. Il voit même dans cette

pluralité des points de vue narratifs, et dans le fait qu'ils s'éclairent mutuellement, une possibilité d'assimiler le récit à une forme sceptique :

Le jeu des points de vue narratifs et des perspectives que portent les personnages d'une fiction narrative est interprétable, en un premier temps, comme une manière de jeu sceptique. Moins en raison du relativisme et, en conséquence, du défaut d'assertion sur les données de la fiction qu'un tel jeu suppose, qu'à cause du fait que la fiction et le lecteur circulent entre ces points de vue et ces perspectives. Cette circulation atteste qu'aucun personnage, dès lors qu'il est attaché à ce jeu, ne peut être caractérisé comme occupant complètement le monde ou son monde.¹²¹

Le pas que franchit ici l'auteur est décisif : parce que le récit organise une confrontation de discours non-totalisants (aucun personnage n'a une parole assez autoritaire pour que son discours incarne le monde – aucun personnage n'occupe donc complètement son monde) et la circulation du lecteur entre ces discours, il appelle une lecture sceptique : conglomérat de discours incomplets, le récit aboutit à la mise en question perpétuelle de chacun d'eux.

Bakhtine a précisément fondé sa définition du genre romanesque sur l'idée qu'il n'était pas une parole pleine, occupant pleinement le monde qu'il construit, mais qu'il était au contraire fondé sur une diversité des voix, des langues et donc des discours. L'enjeu pour nous est de comprendre si la confrontation des discours au sein de l'ensemble narratif mène à une forme de pensée particulière, que nous pourrions appeler « pensée dialogique ». Plus précisément, nous chercherons à comprendre le rapport entre cette nature dialogique du récit et sa capacité ou non à transmettre une signification univoque.

Remarquons tout d'abord que, si Bakhtine dérive le concept de dialogisme du multilinguisme et de la polyphonie, qui sont des caractéristiques propres au genre romanesque, nous ne limiterons pas sa définition à cette seule acception. Certes, l'intégration de différentes langues ou de différentes voix dans un même ensemble narratif remplit la fonction essentielle du dialogisme : faire se confronter les langues pour faire apparaître les carences, les partis-pris idéologiques, donc les limites de chacune. L'apparition du plurilinguisme était un moyen de montrer qu'aucune langue, donc aucun discours, n'était indiscutable. C'est l'effet qu'attribue Bakhtine aux premiers phénomènes de multilinguisme romanesque, dont il détecte une origine dans les procédés de la culture carnavalesque médiévale : « En bas, sur les tréteaux des baraques et des foires, résonnait le plurilinguisme du bouffon raillant toutes les langues et dialectes [...] Il n'y avait là aucun centre linguistique, mais on y jouait au jeu vivant des poètes, des savants, des moines, des chevaliers, tous les

¹²¹ Bessière, « Savoir et fiction : impropriété, aporie et pertinence de la fiction », article cité, p. 167

« langages » y étaient des masques, et aucun de leurs aspects n'était vrai et indiscutable. »¹²²
Le bouffon imite toutes les langues pour s'en moquer et, les plaçant les unes face aux autres comme face à autant de miroirs, pour en faire apparaître la relativité. C'est donc bien ici le plurilinguisme, entendu comme la confrontation des différentes langues les unes avec les autres, qui permet de critiquer chacune d'elles.

C'est là une première manifestation du principe dialogique. Mais ce n'est pas la seule. Qu'il y ait plusieurs langues ou une seule, plusieurs voix ou une seule, le dialogisme concerne avant tout la situation des discours dans le récit, et plus particulièrement la façon dont ces discours appréhendent et conceptualisent leurs objets. En fonction de notre problématique particulière, qui essaie de comprendre la nature propre de la pensée narrative, nous définissons le dialogisme comme confrontation permanente de discours (implicites ou explicites) à l'intérieur du récit, et donc comme modalité très particulière de l'élaboration du sens dans le récit.

Quand le récit pense, il se donne des objets de pensée, et en parle. Bakhtine, dans son *Esthétique et théorie du roman*, caractérise la conceptualisation des objets par le récit comme nécessairement dialogique, et compare ses discours à des rayons de lumière venant éclairer l'objet de leur réflexion. Revenons en détail sur ce passage :

La conceptualisation de l'objet au moyen du discours est un acte complexe : tout objet « conditionnel », « contesté », est éclairé d'un côté, obscurci de l'autre par une opinion sociale aux langages multiples, par les paroles d'autrui à son sujet. Le discours entre dans ce jeu complexe du clair-obscur ; [...]. Si nous nous représentons l'intention de ce discours, autrement dit, son orientation sur son objet comme un rayon lumineux, nous expliquerions le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du « discours-rayon », non dans l'objet lui-même, mais dans un milieu de mots, jugements et accents « étrangers », traversé par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les différentes facettes de son image.

Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ces éléments, en contradiction avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistiques.¹²³

Il faut bien comprendre tous les enjeux de la définition que Bakhtine donne ici de la conceptualisation d'un objet par le discours. Le discours se projette sur un objet pour en éclairer telle ou telle facette. Mais ce discours-rayon n'est pas le seul à parler de l'objet en question. D'autres discours éclairent également cet objet, et influencent nécessairement la représentation que notre discours-rayon donne de l'objet. Le dialogisme s'actualise ici comme

¹²² Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 98

¹²³ Bakhtine, Mikhaïl, *ibid.*, p. 100

la concurrence entre un discours prononcé et les conséquences de la réfraction de ce discours avec les autres discours environnants. Le dialogisme semble se résumer dans le rapport entre le discours et l'« atmosphère sociale » qui l'environne. Mais la métaphore proposée ici par Bakhtine est surtout décisive pour définir la façon dont un discours appréhende son objet dans le récit.

Revenons à la métaphore elle-même : en distinguant nettement l'objet du discours porté sur cet objet, celle-ci suggère que le discours n'adhère pas à son objet. Que ce discours ne pourra englober la totalité de l'objet. C'est fondamental. Ceci nous rappelle en effet que le discours-rayon n'est pas une parole sacrée, que d'autres interprétations de l'objet, symbolisées par d'autres rayons, sont possibles. Les « mots, accents et jugements « étrangers » », avec lesquels le discours-rayon est « à l'unisson » ou « en contradiction » insistent sur l'idée que l'interprétation que donne tout discours de son objet peut toujours être remise en question. Cette métaphorisation du discours comme rayon, en marquant la relativité de tout discours, présuppose l'idée que le récit ne peut être un ensemble monologique : non pas parce que différentes langues ou voix le parcourent, mais parce que les discours qui le composent ne recouvrent jamais pleinement l'objet qu'ils décrivent, ne se confondent jamais avec lui, coexistent avec d'autres interprétations, et se tiennent donc dans un rapport dialogique avec lui.

Il est intéressant de noter que, chez Bakhtine, ce dialogisme du discours est essentiellement externe : les discours divergents, qui brouillent et questionnent l'interprétation donnée par le discours formulé dans le récit, appartiennent à « l'environnement social ». « L'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les différentes facettes de son image. » : le monde dans lequel le discours est formulé, ce que le lecteur sait de l'objet indépendamment de ce qu'il en lit dans le récit, tout ceci se reflète dans le rayon pour en montrer l'incomplétude, pour faire apparaître, en creux, par réfraction, tout ce que le discours ne dit pas de son objet. La réception que l'on fait du discours est donc *a priori* influencée par les connaissances répandues dans le milieu social du lecteur. Comme le montre le passage suivant, la théorie du dialogisme chez Bakhtine est intrinsèquement liée à la séparation nette entre l'intérieur du récit ou du texte, et son extérieur, l'environnement social. Dans cet environnement circulent des idées (des « contenus idéologiques », comme le dirait Bakhtine) qui viennent brouiller, mettre en doute l'interprétation que le récit donne de son objet :

Car tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire, qu'une brume légère qui l'assombrit ou, au

contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agités de dialogues et tendus de mots, de jugements, d'accents étrangers [...].¹²⁴

Le discours n'est jamais seul avec son objet ; ce qu'il en dit peut donc toujours être remis en perspective. C'est un facteur décisif pour comprendre la portée réelle du dialogisme chez Bakhtine, qui n'est pas qu'une possibilité stylistique offerte au roman (mêler voix, langues, genres), mais qui concerne en fait la façon dont tout récit caractérise et interprète ses objets : puisqu'il n'est pas monologique, mais dialogique, ses discours ne font pas immédiatement autorité, et appellent sans cesse à être remis en perspective.

La question est maintenant de savoir si ce dialogisme du discours s'explique par l'existence en arrière-fond d'un milieu social avec ses connaissances propres et son fonds idéologique, ou s'il n'est pas plutôt une caractéristique essentielle du récit. Bakhtine semble privilégier l'hypothèse d'une origine externe, sociale, de cette tendance dialogique : le discours du récit n'est pas sacré parce que le lecteur possède lui-même des connaissances sur l'objet en question, des idées, des schèmes interprétatifs, qui le font interroger ce discours. Le fonds culturel de ce lecteur historique et social est un élément central dans cette théorie du dialogisme :

Mais aucun discours de la prose littéraire, – qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique – ne peut manquer de s'orienter dans le « déjà dit », dans le « connu », l'« opinion courante », etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. [...] Seul Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. [...] Mais maintenant le milieu plurilingual des mots « étrangers » se présente au locuteur non plus dans l'objet, mais dans le cœur de l'interlocuteur, comme son *fonds aperceptif*, lourd de réponses et d'objections.¹²⁵

Ce passage réaffirme à la fois la nécessaire confrontation entre un discours neuf et le milieu du « déjà dit » et du « connu », où les connaissances personnelles du lecteur jouent un rôle central: son fonds aperceptif, ce qui donc détermine sa réception du discours, est constitué de ce qu'on a « déjà dit », de ce qui est pour lui « connu » ; et c'est ce fonds aperceptif qui, « lourd de réponses et d'objections », donc fort de certaines idées qu'il tient pour vraies, lui permet de « mettre en question » l'interprétation que le discours neuf donne d'un objet déjà existant. Décisive est ici l'idée que le lecteur n'aborde pas le récit comme un texte sacré, qu'il est capable de le découvrir avec un point de vue critique, jugeant la pertinence de ce que le récit donne à voir. Le « fonds aperceptif » dont parle Bakhtine ici est manifestement

¹²⁴ Bakhtine, *ibid.*, p. 100

¹²⁵ Bakhtine, *ibid.*, p. 102

sceptique, et c'est cette possibilité pour le lecteur d'une prise de distance avec l'idéologie exprimée dans le texte qui fonde le dialogisme comme caractéristique essentielle des discours narratifs. Ils sont dialogiques parce que le lecteur est capable de les comparer aux discours avoisinants, parce qu'il est capable d'en saisir les limites. Reste que cette définition du dialogisme social, ou dialogisme externe, présuppose (assez dogmatiquement) l'idée d'un lecteur savant, s'étant constitué grâce à son ancrage historique et social un bagage culturel lui permettant de ne pas croire immédiatement à ce que lui dit un récit. Le problème de ce présupposé est qu'il restreint d'office le public des lecteurs, sans fonder rationnellement cette restriction : on pourrait très bien se représenter un lecteur n'ayant pas de fonds aperceptif culturel particulier, ou, plus prosaïquement, n'ayant pas sur l'objet dont lui parle le récit de connaissance ou d'idée arrêtée. Ce lecteur serait-il pour autant incapable de lire ? Serait-il condamné à une lecture naïve ?

Une autre raison du dialogisme est-elle envisageable ? Est-il possible de définir le dialogisme comme un phénomène interne au récit, qui dépendrait de la nature particulière de ses discours plutôt que comme l'avance Bakhtine, du fait que le récit soit intégré à un ensemble social qui développe des opinions propres sur l'objet traité par le récit ? La métaphore du discours comme rayon est-elle nécessairement liée à l'existence de discours divergents dans l'environnement social, et ne peut-elle être pas utilisée aussi pour fonder théoriquement la nature du système narratif, où les discours s'éclaireraient mutuellement et appelleraient sans cesse à être remis en perspective ? Nous avons montré plus haut que le récit ne se composait que de discours incomplets, qui ne pouvaient prétendre gagner de façon autonome l'assentiment rationnel du lecteur. Cette incomplétude des discours narratifs, qui provient du fait qu'ils ne sont jamais qu'un point de vue relatif exprimé sur le monde, serait justement la raison *a priori* de la nature dialogique des récits. Le récit est un milieu où les discours, par jeu de réfraction, sont sans cesse remis en perspective non pas parce que d'autres discours existants dans la sphère sociale viennent effectivement les contredire, mais parce que, incomplets, non-totalisants, ils portent en eux-mêmes la possibilité d'être remis en question. Comme chez Bakhtine, le discours narratif actuel se porte sur un objet ; il doit pour cela traverser un milieu de discours autres ; mais ces discours ne sont pas les connaissances sociales du « connu », du « déjà dit » ; ils ne constituent pas le « fonds aperceptif » culturel du lecteur ; ils sont tous les discours que le discours narratif actuel, intrinsèquement incomplet, n'a pas pu, su ou voulu dire. Si le discours narratif n'est pas seul avec son objet, c'est pour une raison interne à lui-même : les énoncés qu'il formule ne sont pas aptes à totaliser, à

conceptualiser totalement cet objet. Si d'autres discours « s'entortillent » en lui, se « reflètent » en lui, le « pénètrent » et le « contestent », ce n'est pas parce qu'ils existent dans la conscience du lecteur, mais plus généralement parce que la nature de ces énoncés, partielle, relative, offre le flanc à ce type de contestation. Ces discours qui viennent le spécifier, le corroborer ou le contredire ne lui sont donc pas nécessairement externes, mais peuvent se trouver dans le texte lui-même (des opinions discordantes entre les personnages ou entre le narrateur et les personnages). Le dialogisme externe n'est pas un principe invalide, mais il faut souligner qu'il est en fait une modalité parmi d'autres du principe dialogique général.

Le récit est donc ce milieu où une multitude de discours se confrontent les uns aux autres, sans qu'un seul parmi tous ces discours incomplets n'ait une parole plus légitime, plus autoritaire qu'une autre. Il est « dialogique » précisément parce que les discours ne peuvent porter sur leur objet sans être menacés d'être contredits par d'autres discours, ou, plus fondamentalement, sans prendre le risque de révéler leur propre incomplétude. Le récit fait donc naître sa forme spécifique de pensée, la pensée dialogique, dans la confrontation des points de vue plutôt que dans la définition monologique de concepts.

2. L'organisation contrastive des discours dans le récit

C'est justement les formes concrètes que revêt cette possible opposition à l'intérieur des récits que nous nous proposons maintenant d'étudier. L'enjeu fondamental de ces remarques descriptives sera de montrer que toutes les instances productrices de sens, à l'intérieur d'un récit, sont potentiellement soumises à la réfutation par un discours autre. Parce qu'elle remet en cause l'idée que le récit soit fait pour produire des savoirs absolument objectifs, univoques et certains, cette relativité des discours narratifs nous invitera ensuite à remettre en cause le concept d'autorité textuelle, puis nous permettra enfin d'expliquer en quoi la pensée dialogique (et donc la pensée narrative) se caractérise par un parti-pris épistémologique auquel il faudra reconnaître toute sa valeur : le refus de conclure.

Le récit est dialogique parce que tout discours qui le compose est sans cesse remis en perspective par tous les discours environnants possibles. Structuré autour de différents locuteurs, qui sont autant de foyers de sens (le narrateur, les personnages, voire même l'auteur), il organise une diffraction permanente du sens en une multitude de points de vue.

Pour comprendre la réelle portée des paroles prononcées par chaque personnage, il faut donc être attentif au fait qu'elles sont intégrées à un ensemble plus vaste, le récit, qui devient pour elles comme une chambre de résonance.

La réception du discours peut tout d'abord être conditionnée par la situation qui est la sienne à l'intérieur du récit. Certaines idées, exprimées par tel ou tel protagoniste, peuvent par exemple être mises en perspective par d'autres paroles qui, connues du lecteur mais pas nécessairement du locuteur, leur donnent un autre sens. C'est la situation d'énonciation typique de la tragédie grecque : le personnage ne mesure pas la gravité des paroles qu'il tient, et seul le lecteur, qui connaît l'issue de l'intrigue, peut apprécier la portée de cette « ironie tragique ». Ces phénomènes de mise en perspective peuvent également apparaître dans la relation entre personnage et narrateur : la remarque ironique est ainsi un procédé fréquent permettant au narrateur de mettre en doute ou de moquer ce que pense tel ou tel personnage. Un point commun à toutes ces situations : les discours tenus ne sont pas seuls : mis en perspective par le narrateur ou par d'autres discours, leur effet est produit par leur intégration à l'ensemble narratif. En résulte un principe essentiel du texte narratif : tous les éléments signifiants d'un récit (parole, pensée, attitude, geste, etc.) imputables à une instance particulière (personnage, narrateur, auteur, destinataire) ne valent pas pour eux-mêmes, mais doivent être lus dans le cadre plus global de ce récit.

Le dialogue d'idées, direct ou non, entre les personnages, est lui aussi une preuve du fonctionnement dialogique du récit. A chaque fois que les personnages se contredisent, ils nous rappellent la relativité de tout discours narratif. Mis en perspective les uns par les autres, reliés les uns aux autres, les discours arrivent à faire ce qu'ils ne peuvent accomplir seuls : les points de vue contradictoires sont opposés les uns aux autres, de sorte que la construction du sens peut passer par l'accumulation et la confrontation d'idées adverses. Roman dialogique par excellence, qui multiplie les locuteurs, entremêle les objets de débat, croise les perspectives, interrompt les chaînes épistolaires, éloigne les questions des réponses, joue des discontinuités esthétiques et thématiques, *Les Lettres Persanes* de Montesquieu donne un bon exemple d'une pensée créée par la nature dialogique du récit, où la pluralité des points de vue, des langues et des tonalités apporte aux objets de pensée évoqués dans le roman les éclairages les plus divers. Un exemple pour justifier ce propos : le concept de « nature » est construit tout au long du roman par l'opposition de plusieurs thèses, contradictoires ou non, qui font jouer autant de significations différentes de la notion. Nous avons là un très bon exemple de concept construit de façon dialogique.

La définition originelle donnée par Usbek, qui fait de la nature un principe d'ordre où l'homme domine la femme, est partiellement reprise et illustrée par son compagnon Rica ; elle est ensuite enrichie enfin de connaissances autres (la question philosophique du droit naturel venant compléter la réflexion sociale et érotique sur la notion de nature). Mais elle est surtout peu à peu réfutée et dépassée par une définition plus générale de l'idée de nature : Zélis, une des femmes d'Usbek, définit la nature comme un ordre harmonieux qui sait pourvoir aux besoins des hommes et des femmes. Roxane ensuite, autre femme d'Usbek, reprend à son compte les « lois naturelles » invoquées par son mari pour justifier son empire, mais en inverse le sens. La nature devient chez elle la raison de l'émancipation individuelle, si besoin est à l'encontre de l'ordre social institué, représenté par Usbek lui-même. Alors qu'elle était le ciment de la hiérarchie sociale décrite par Usbek, la nature est chez Roxane l'argument qui fonde le droit de révolte. La définition de départ donnée par Usbek, trop partisane et unilatérale, appelle en quelque sorte une réponse. La machine narrative se charge alors de faire apparaître des voix discordantes (ici, surtout celles de Roxane et Zélis) et d'établir des liens avec les autres thèmes du roman pour invalider la théorie première. Mais notons-le ici : le discours de Roxane n'annule ni ne dépasse celui d'Usbek. Il n'y a pas un discours complet, produit d'une dialectique rationnelle, qui vient remplacer le discours incomplet. Le point de vue de Roxane est, dans son aspiration libératrice, le contrepoint radical au conservatisme social d'Usbek. Mais il ne représente pas lui-même une solution : son appel à la nature prend la forme de la violence et de la confrontation directe, niant de ce fait la possibilité d'un compromis social. Il n'est qu'un discours s'opposant à un autre discours. Une analyse de détail permettrait même de montrer que la position de Zélis – exprimée dès les premières lettres du roman – dénonce de façon prémonitrice les limites de l'idéologie que Roxane manifeste par sa révolte et son suicide. Ce discours incite en revanche à repenser la définition initialement donnée par Usbek. Dans le récit, tout discours est potentiellement objet de débat et de contradiction. Le récit ne fait qu'organiser des discours incomplets qui, réciproquement mis en regard, montrent différents aspects d'une même notion.

Nous avons pris l'exemple particulier de la notion de nature ; les mêmes remarques pourraient s'appliquer à bien d'autres champs thématiques discutés dans le roman (que ce soit la théorie politique du droit, la liberté de l'individu, la possibilité d'une connaissance rationnelle, etc.). A travers ce roman, nous avons pris aussi l'exemple particulier de la forme épistolaire, où les opinions s'opposent, directement ou indirectement, et invitent à une lecture toujours contrastive des différents thèmes. Le roman par lettres devient alors l'incarnation

même du principe dialogique et ne permet pas seulement à Montesquieu de mêler « de la philosophie, de la politique et de la morale, à un roman »¹²⁶ sans passer par les lourdes digressions d'un auteur ou d'un personnage, comme l'auteur l'explique lui-même dans la préface. Mais nous pourrions observer les mêmes phénomènes pour tout autre type de récit. Vincent Jouve, par exemple, identifie dans son analyse de la *Condition Humaine* plusieurs notions pensées de manière contrastive au fil du récit. Dans la partie précédente, nous avons évoqué la représentation de l'amour comme domination (Ferral) et comme mise en valeur de l'autre (Kyo). Il cite également la réflexion sur la notion de travail, qui apparaît comme facteur d'émancipation (Possoz) ou d'assujettissement (Hemmelrich, au début) du travailleur. Ainsi, nous pourrions dire que la structure épistolaire ne fait que mettre à nu l'essence même de la structure narrative, qui n'est jamais que confrontation des points de vue, mise en question implicite ou explicite des discours tenus, sans qu'une voix supérieure, transcendante, n'ait le pouvoir de régler ces disputes internes.

Le récit peut également mettre à profit sa nature dialogique pour procéder à un examen épistémologique autoréflexif, pour juger donc de sa propre capacité à tenir un discours de vérité. Alfred Döblin semble ainsi faire de son roman *Berlin Alexanderplatz*¹²⁷ un laboratoire des discours, où les différentes idéologies, qu'elles soient mythiques, religieuses, politiques, s'intègrent à l'ensemble narratif, créant une œuvre polyphonique où les discours les plus divers viennent commenter l'action principale, la tentative de rédemption et de réintégration sociale de l'ancien forçat Franz Biberkopf. La Bible est régulièrement citée ou détournée de façon satirique ; l'Iliade, via la figure d'Oreste, est invoquée comme point de comparaison pour essayer de « prendre la mesure » du héros Biberkopf ; la démonstration scientifique et son aridité lexicale sont convoquées pour décrire telle scène de meurtre ; la propagande politique, aussi bien nationale-socialiste que communiste, apparaît sporadiquement pour répondre – sans réel succès – aux interrogations existentielles du héros. Les types de discours les plus divers sont rassemblés, comme autant de commentaires appliqués à la diégèse. Mais l'histoire personnelle du héros – ce qu'elle nous donne effectivement à voir et à comprendre – semble échapper inlassablement à toutes ces tentatives d'interprétation. La pluralité assourdissante des discours ne sert pas seulement à mimer le chaos sonore d'un monde moderne où les idéologies ne cessent de poursuivre et de persécuter l'individu ; elle semble surtout signifier l'impossibilité pour ces discours prétendument consacrés, à la fois

¹²⁶ Montesquieu, *Les Lettres persanes*, Paris, Gallimard, 2003, p. 44

¹²⁷ Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Berlin, Fischer, 1929

monologiques et dogmatiques, de penser la complexité du héros Biberkopf et de son histoire. L'ensemble « plurilingue » que constitue le roman engage une réflexion sur la nature même des discours, dont les limites et la relativité les empêchent de livrer une interprétation cohérente du monde. La structure dialogique du roman, en mêlant tous les discours idéologiques possibles, en les faisant se refléter les uns dans les autres en un jeu kaléidoscopique infini, montre leur incapacité à penser le réel ; ainsi, elle semble suggérer l'insuffisance de la pensée monologique, et l'impasse qu'elle constitue en contexte narratif.

Il serait illusoire d'affirmer que les discours théoriques et monologiques sont bannis de la narration littéraire. Mais il convient d'adjoindre immédiatement deux remarques : d'une part, ces discours valent moins pour les idées qu'ils expriment que pour la fonction qu'ils jouent à l'intérieur du système narratif. Ce point n'avait d'ailleurs pas échappé à Bakhtine, qui refusait la possibilité de chercher des connaissances théoriques dans le récit, même quand celui-ci se rapproche d'une digression philosophique : « La forme artistique ne peut se réaliser par rapport au concept pur, au jugement pur : l'élément cognitif pur de la connaissance se trouverait inévitablement isolé dans l'œuvre comme dans un prosaïsme insoluble. [...] La plus grande erreur consisterait à se représenter le contenu comme un tout théorique connaissable, comme une pensée, comme une idée »¹²⁸. Intégrée au récit, la réflexion théorique vaut moins pour elle-même que pour le rôle qu'elle joue dans l'économie narrative. Pierre Macherey, commentant ce passage, montre que cette conception de l'« enchâssement » fait du théorique un élément signifiant du récit – un jalon parmi d'autres d'une construction de signification :

Cette conception peut être illustrée à partir d'exemples canoniques empruntés à l'œuvre de Tolstoï : le long développement sur la nature de la guerre qui donne sa conclusion à *Guerre et paix*, la pesante dissertation sur le devoir de fidélité conjugale sur laquelle s'achève *La Sonate à Kreutzer*, et jusqu'aux prescriptions extraites littéralement du texte de l'Évangile qui donnent son point final à *Résurrection*, ne se justifient littérairement, et ne font sens dans le texte littéraire où ils sont, comme l'écrit Bakhtine, « enchâssés », que sous la condition d'avoir été absorbés, et ainsi reconfigurés par la structure de l'action romanesque qui, les ayant assimilés à son contenu grâce à l'intervention de la conscience agissante, empêche qu'ils soient pris au sérieux pour eux-mêmes, au titre d'éléments rapportés, indépendamment de ce contexte dont il n'est pas permis de les extraire. Si l'œuvre littéraire accueille de la pensée, c'est donc bien en lui conférant une dimension originale par rapport à celle dont elle dispose dans l'ordre de la connaissance théorique pure.¹²⁹

La position de Macherey est claire : il est bien sûr possible d'intégrer des discours théoriques au récit ; mais ces discours sont nécessairement affectés par cette intégration dans un milieu nouveau, en étant contredits par d'autres discours, mis en perspective par les événements de l'intrigue, ou simplement éclairés différemment par le contexte dans lequel ils apparaissent

¹²⁸ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 50

¹²⁹ Macherey, « Littérature et/ou philosophie », article cité, p. 33

alors. Dans la même perspective, Vincent Delecroix souligne que le théorique ne perd pas sa valeur intellectuelle intrinsèque dès lors qu'il apparaît dans un récit littéraire, mais que cette « valeur » est en même-temps modifiée, reconfigurée, réactualisée, voire combattue lors de son intégration dans la structure narrative :

Par quels critères déterminera-t-on qu'une phrase comme « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers » est un énoncé « philosophique » ? Sa situation dans le texte, le type de phrases auxquelles il est articulé, la fonction qu'il y joue et qui peut s'identifier seulement en le ramenant à l'organisation du texte voire à ses « intentions », le statut que le texte entier se donne, le type de réception dont il est l'objet, etc. sont si déterminants qu'ils laissent voir que l'énoncé *n'est pas* l'unité élémentaire. [...] Que se passe-t-il quand je lis l'énoncé « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers » comme un énoncé romanesque en faisant comme si, par exemple, il était proféré par un personnage (ou même le narrateur) dans une situation donnée ? Peut-on réellement dire que, dans ce cas, on suspend nécessairement toute valeur de vérité des énoncés ? Certainement pas, mais cette valeur est produite par d'autres opérations, qui rendent sans doute les énoncés moins isolables les uns des autres, et surtout liés intrinsèquement à des énoncés contradictoires.¹³⁰

Chez Macherey et Delecroix, une même conception (revendiquée explicitement ou non) de l'enchâssement bakhtinien : reconnaître que le discours théorique a sa place dans le récit, mais que cette intégration joue sur le contenu en question. En le sortant de l'isolation monologique et en lui opposant des discours contradictoires, pour Delecroix ; en le faisant participer à la construction de sens interne au récit, pour Macherey. Les longues digressions philosophiques de Naphta et Settembrini, les deux « pédagogues » de la *Montagne Magique*, semblent illustrer ces deux thèses. Il serait vain de penser qu'elles n'ont aucune valeur intrinsèque ; mais il faut bien constater qu'elles sont surtout intéressantes pour leur rôle dans la construction du récit. Parce qu'elles provoquent un rejet toujours croissant chez Hans Castorp, signe de la distance qu'il prend peu à peu vis-à-vis des deux ratiocineurs, elles signalent par effet de miroir l'évolution intellectuelle du personnage principal. L'attention du lecteur est ainsi dirigée plutôt vers leur fonction à l'intérieur du récit que vers leur contenu intrinsèque. Reste à savoir si l'intégration du théorique sert à la construction d'une signification univoque, comme l'affirme Macherey. Chez Döblin comme chez Thomas Mann, le discours théorique ne sort pas indemne de sa mue littéraire. Lors de son absorption par le récit, c'est sa pertinence intrinsèque qui est mise à mal, comme si celle-ci ne pouvait vraiment résister à l'environnement brutalement dialogique dans lequel il se trouve plongé. Signe, peut-être, que la « dimension originale » conférée par la littérature à la pensée théorique correspond à une profonde mise en doute plutôt qu'à la construction assurée d'une nouvelle doctrine.

¹³⁰ Delecroix, Vincent, « La philosophie comme genre littéraire », article cité, p. 129

D'autre part, et c'est un point que nous venons d'effleurer, le dialogisme ne se joue pas que de discours à discours. La confrontation dialogique se produit également entre les plans du discours (tenu par les différentes instances énonciatives du récit) et l'action. Cette confrontation peut avoir pour principal effet d'inciter le lecteur à garder une certaine distance vis-à-vis des idées défendues par les personnages. Ce n'est pas donc le débat d'idées qui produit ici la pensée dialogique, mais la confrontation du plan discursif et du plan diégétique. Les personnages sont à la fois locuteurs et acteurs. Ils s'expriment et agissent. Au plan du discours pur s'ajoute en arrière-fond, surplombant, le plan de l'action, qui rappelle que toute pensée n'est réellement pertinente que quand elle sert à agir sur la réalité. L'exemple des *Lettres persanes* est ici encore intéressant : l'une des caractéristiques les plus importantes – et les plus visibles – du livre est la dichotomie entre les volets occidental et oriental du roman, Usbek étant montré dans le premier en philosophe éclairé, dans le second en tyran domestique. Certes, les deux voyageurs persans, Usbek et Rica, théorisent sur les meilleurs systèmes politiques, juridiques et économiques possibles, prennent exemple sur l'Occident et critiquent en fonction les archaïsmes de la société persane. La théorie n'est pas en soi invalidée et, par bien des aspects, notamment lorsqu'ils évoquent la question de la meilleure forme de gouvernement, l'importance de la liberté individuelle, l'importance du commerce comme facteur de libéralisation des mœurs, les Persans expriment des idées que Montesquieu systématisera plus tard dans *l'Esprit des lois*. Un savoir monologique est intégré au récit, il démontre même une forme de vérité. Pour autant, il n'est pas autonome. Il ne peut s'extraire du cadre diégétique qui, sans le contredire, en révèle les limites. Quand Usbek définit (et renforce tout au long du roman) les règles strictes qui doivent régler la vie de ses femmes, il semble oublier les principes qu'il énonce lui-même dans ses observations philosophiques et politiques. Ce n'est pas un autre discours qui met ici son discours en échec, mais la façon dont ce discours est transformé – ou plutôt, ici, n'est pas transformé – en réalité pratique. La quasi schizophrénie intellectuelle qui caractérise le personnage n'est pas censée prouver que la pensée philosophique exprimée est fausse, mais qu'elle n'est pas tout. Qu'elle est incomplète tant qu'elle n'est pas mise en pratique. Les actes du personnage contredisent sa parole, créant de fait un nouveau foyer de sens et suggérant ainsi que le discours ne vaut jamais pour lui seul.¹³¹

¹³¹ Remarquons que sur ce point aussi, le rapprochement entre le roman de Montesquieu et *La Condition humaine* est pertinent ; Vincent Jouve souligne en tout cas ce même système de mise en perspective entre théorie idéologique et action pratique : « Les scènes privées, dans *La Condition Humaine*, ont souvent pour intérêt de soumettre les grands principes idéologiques, voire philosophiques, à l'épreuve du quotidien. » (62)

Les *Lettres persanes*, mais aussi, dans une certaine mesure, les autres romans que nous avons cités (*Berlin Alexanderplatz*, *La Condition humaine*, *La Montagne magique*) ne font rien d'autre que rendre manifeste un principe essentiel du récit : les points de vue particuliers ne valent jamais absolument, et ce pour deux raisons. D'une part, parce qu'ils ne se soumettent pas aux exigences de l'administration rationnelle de la preuve ; d'autre part, parce que l'ensemble du récit, sa part diégétique, peut limiter leur portée en montrant la relativité des discours. Ils sont toujours menacés d'être contredits, par l'auteur, le narrateur, d'autres personnages ou même simplement par des faits. La pensée monologique a certes une place dans le récit ; mais cette place est exposée : la pensée vit au milieu d'autres pensées qui la réfléchissent, la remettent en perspective, voire la discutent. Le récit dialogique ne refuse pas la pensée monologique, mais, l'adaptant à ses propres contraintes et à ses propres partis-pris, en fait un élément de sa pensée. C'est ainsi que nous comprenons la distinction que Philippe Dufour opère entre « pensée manifeste » et « pensée latente » :

Il faudrait alors dire qu'il existe deux types de pensées romanesques : une pensée manifeste, parente de l'essai, savoir brut, aisé à recueillir (on a pu publier un volume constitué des maximes qui émaillent les romans de l'abbé Prévost) ; une pensée latente, qui serait le propre de la pensée romanesque.¹³²

La pensée latente, proprement romanesque, serait le résultat de la confrontation et de l'incessante remise en perspective des thèses défendues par un personnage, le narrateur, ou la figure d'auteur. Cette pensée serait donc plutôt une prise de distance permanente, une méfiance vis-à-vis des discours de vérité, plutôt que le développement d'une démonstration affirmative. Toujours selon Dufour, le roman est intrinsèquement de la littérature « à antithèse »¹³³, qui « soupçonne les discours monologiques »¹³⁴, « démystifi[e] les discours explicatifs » et « participe de la pensée inquiète ».

On peut donc concevoir le dialogisme comme la situation qui caractérise l'ensemble des discours à l'intérieur d'un récit littéraire. Justifié par le fait que la littérature se nourrisse de discours incomplets, non-totalisants, il incite à ne jamais prendre au mot les assertions ou les affirmations exprimées par les différents « foyers de sens ». Dès lors, puisqu'elle est davantage sceptique qu'affirmative, il est logique que la pensée narrative refuse par principe toute forme d'autorité prétendant inscrire un sens ferme et définitif à l'intérieur du récit.

¹³² Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 40

¹³³ *Ibid.*, p. 45: « Contre le roman philosophique, contre le roman à thèse, Diderot révèle la vraie nature du genre: roman à antithèse. »

¹³⁴ Pour les trois citations suivantes, *ibid.*, p. 44-45

3. Le refus de toute autorité

Revenons encore une fois à la métaphore bakhtinienne du discours comme rayon. Elle introduit en effet une donnée décisive : l'objet est nettement distinct du discours qui porte sur lui. Tout discours portant sur un objet donné du récit (il peut s'agir d'un évènement de la diégèse qui serait interprété, mais aussi d'une vérité générale exprimée sur tel ou tel sujet) ne se confond pas avec cet objet, ne peut donc prétendre à une autorité absolue sur lui. Il y a une différence entre ce qui est raconté et ce qui est dit de ce « raconté ». D'un côté les faits, de l'autre le commentaire. Or, le commentaire, distinct de son objet, n'est pas nécessairement pertinent. A l'intérieur de l'espace narratif, aucune voix n'est donc plus à même de dire la vérité sur son objet : toutes doivent être également relativisées.

Si nous avons déjà vu que cette incomplétude, cette finitude nécessaire des discours narratifs permettait de sans cesse remettre en cause le discours des personnages, il nous faut maintenant préciser que ce scepticisme intrinsèque à la forme narrative devrait s'appliquer aux tenants de l'autorité, l'auteur et le narrateur.

A/ Dialogisme et intention d'auteur

En partant de la théorie bakhtinienne du dialogisme, nous avons essayé de définir ce principe comme le mode fondamental d'existence des discours au sein du récit. Les discours existent dans le récit (à la différence de l'essai ou du traité philosophique) par rapport à d'autres discours, potentiels ou actualisés. La question est donc maintenant de savoir si ce dialogisme est compatible avec le fait que le récit est créé par un auteur particulier, mû par des motivations et des intentions précises, garant donc de la cohérence interne du texte, potentielle figure d'autorité. Il est intéressant de remarquer que Bakhtine lui-même lie spontanément la polyphonie, le multilinguisme et le dialogisme à une intention consciente d'auteur : « Tous [les types de discours] peuvent être attirés par le romancier pour organiser ses thèmes et réfracter l'expression (indirecte) de ses intentions et jugements de valeur. »¹³⁵ Nous pourrions citer plusieurs autres passages de son *Esthétique et théorie du roman*, qui attribuent très

¹³⁵ Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 113

clairement au dialogisme la mission de refléter, réfracter les intentions d'auteur, devenant ainsi le moyen d'organiser les thématiques du récit¹³⁶.

Le dialogisme serait donc un moyen parmi d'autres d'exprimer, certes indirectement, les « jugements de valeur » de l'auteur. Nous pourrions préciser que Bakhtine ne développe pas ces observations toujours faites à la marge et qui ne sont intégrées à aucune théorisation systématique. Surtout, l'intention d'auteur qui préside à l'organisation du récit n'est jamais définie comme la possibilité d'une fixation univoque du sens. La suite de l'essai semble même suggérer que cette intention d'auteur serait entendue dans une acception plus large que la simple idée d'univocité : ainsi, lorsque Bakhtine lui cherche un inverse, il penche davantage du côté du chaos informel que de l'ambiguïté rigoureusement orchestrée : « [le roman] est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame des langages »¹³⁷. Il semble possible que le récit puisse ne pas servir à déterminer une signification précise, sans qu'il soit toutefois un simple « amalgame des langages » : l'imprécision de la définition nous laisserait donc penser que Bakhtine pense le récit à la fois comme production consciente d'auteur et comme ensemble non nécessairement univoque.

L'intention d'auteur que Bakhtine lie directement au principe dialogique ne nous empêche donc apparemment pas de penser que ce dialogisme puisse impliquer un sens toujours partiel, précaire, propre à être remis en doute, suscitant la réflexion plutôt que la concluant. Rappelons par ailleurs que nous envisageons le dialogisme non comme un moyen au service de l'auteur (qui décide ou non de faire apparaître dans le récit des voix discordantes, des paroles contradictoires), mais comme une condition d'existence essentielle des discours dans le récit. Condition d'existence s'expliquant par le fait que les discours narratifs sont des discours incomplets, points de vue sur le monde plutôt que prise en vue objective du réel. Dès lors, l'auteur ne pourrait se servir à loisir du dialogisme, mais devrait prendre en compte ce facteur pour construire une pensée adaptée à la forme particulière qu'est

¹³⁶ Nous pensons par exemple aux passages suivants, tous extraits de *Esthétique et théorie du roman* dans l'édition que nous avons précédemment citée : « Le polylinguisme introduit dans le roman, c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. » (Numéro Page) ; « Aussi, la stratification du langage en genres, professions, sociétés (au sens étroit), visions du monde, orientations, individualités, et son plurilinguisme social (dialectes) en pénétrant dans le roman s'y ordonne de façon spéciale, y devient un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur. » (p. 119) ; « Le prosateur utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir des intentions nouvelles, à servir un second maître ; Aussi les intentions du prosateur se réfractent-elles, et sous divers angles, selon le caractère socio-idéologique « étranger », le renforcement et l'objectivation des langages réfractants du plurilinguisme. » (p. 120)

¹³⁷ Bakhtine, Mikhaïl, *ibid.*, p. 182

le récit. Le dialogisme ne serait donc plus circonscrit à quelque intention d'auteur, mais justifierait au contraire intrinsèquement que le récit refuse de délivrer une pensée formalisée et présentée comme indubitable.

Même chez Bakhtine, l'organisation du système dialogique par l'auteur n'aboutit pas automatiquement à l'élaboration d'un sens univoque. En allant plus loin, et, en fait, en ne faisant que suivre la piste ouverte par la définition dialogique du récit, nous pourrions remettre en cause l'autorité herméneutique de l'auteur. S'il est bien la conscience productrice et organisatrice du texte, la distinction entre « histoire » (l'histoire racontée) et « récit » (ce qu'on dit de cette histoire, ou la façon dont on la raconte)¹³⁸ empêche de penser que sa parole puisse livrer nécessairement la seule interprétation possible du texte. On pourrait même ajouter – et c'est un point décisif – que la nature de cette parole réduit ses chances de livrer un commentaire réellement pertinent sur le récit. Comme le remarque Philippe Dufour, la parole d'auteur est nécessairement une parole double, qui se surimpose à la parole dont le même locuteur aura usé pour dire ce qu'il voulait dire : « Il est des romanciers qui tiennent à doubler leur langage, au risque que cette duplication soit une simplification. Elle exténue le sens »¹³⁹. Si la duplication est assimilée à une simplification, c'est justement parce que la nature de la parole d'auteur (entendu ici comme personne physique, non comme instance textuelle) est différente de la parole narrative, et ne se soumet pas aux mêmes contraintes. Le commentaire d'auteur serait aurait donc ceci de néfaste qu'il ne respecterait pas l'essence de la parole narrative, qui semble tout faire pour éviter d'être ramenée à un message unique. Lorsque Victor Hugo qualifie le *Dernier jour d'un condamné* de « plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort »¹⁴⁰, il restreint – abusivement selon Dufour – la portée du récit qui, en tant que récit, est censé mettre en œuvre un autre type de pensée que les plaidoyers ou les manifestes. Réduisant son récit à une idée, il le place du côté de l'allégorie, de la littérature à thèse. Comme nous l'avions vu dans le cas du récit exemplaire, c'est ôter par avance au récit une capacité de penser en propre. Si l'auteur n'est pas nécessairement en mesure de rendre compte de la pensée exprimée dans son récit, c'est donc en quelque sorte parce qu'il avouerait par-là l'échec de la pensée narrative – qui ne serait vue encore ici que comme illustration d'une thèse prédéterminée.

¹³⁸ Nous nous fondons ici sur la distinction opérée par Gérard Genette dans son *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 72

¹³⁹ Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 23

¹⁴⁰ Hugo, Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*, Préface de l'auteur, p. 401

B/ Le narrateur : « reliable » ou non ?

Si les interprétations d'auteur ne doivent pas être acceptées comme parole sacrée, le commentaire de narrateur, donc intra-diégétique, ne semble pas pouvoir non plus revendiquer d'autorité particulière. Si l'on se réfère à la définition bakhtinienne du récit comme ensemble de discours, qui implique donc que coexistent en lui différents foyers de sens, nous remarquons que le narrateur n'est qu'un foyer de sens parmi les autres, et que sa parole se résume à un discours qui, comme tous les autres, peut être sujet à caution. Certes, l'illusion d'une plus grande crédibilité de la parole narrative est nourrie par la position particulière de son locuteur. Dès que le narrateur n'est pas homo-diégétique, dès lors donc qu'il n'est pas engagé directement dans l'histoire qu'il raconte, il semble bénéficier d'une distance que les protagonistes n'ont pas. Du haut de son point de vue surélevé, plus lucide, capable d'ironie, son jugement appellerait l'adhésion automatique du lecteur. Il se fait même parfois omniscient, capable de lire dans les pensées des personnages. Mais ces modalités particulières de la fonction-narrateur ne doivent pas faire oublier que son discours n'est pas intrinsèquement différent de celui des autres instances de sens présentes dans le récit. Il est une voix au milieu du récit, ni plus ni moins. Todorov le voit comme une « personnalité poétique »¹⁴¹, qui existerait au même niveau que les autres locuteurs du récit. Comme les personnages, nous saisissons sa personnalité « à travers ses discours »¹⁴². Le narrateur n'est donc pas une instance de sens transcendante, mais une personnalité repérable dans l'ensemble vocal et discursif du récit. Lorsqu'il commente l'action, son discours, comme tout discours, peut être imprécis, voire incorrect.

Philippe Dufour définit lui aussi le statut du narrateur en fonction de sa parole, dont il sait qu'elle jouit souvent d'un « crédit particulier », mais qui n'en fait pas pour autant une instance de sens infaillible : « Sans doute la voix du narrateur bénéficie-t-elle traditionnellement d'un crédit particulier, mais elle ne rend pas nulles et non avenues les paroles des dialogues. La digression de narrateur fait système avec les dialogues des personnages »¹⁴³. Le discours du narrateur, justement parce qu'il est un discours, n'échappe pas au dialogisme du récit. Parce qu'il n'utilise pas une parole d'un autre type (parole de l'essai, parole démonstrante, parole analytique), il voit ses positions mises en perspective par

¹⁴¹ Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 40 – ici la citation complète : « Mais il existe un autre « je », un « je » la plupart du temps invisible, qui se réfère au narrateur, cette « personnalité poétique » que nous saisissons à travers les discours » : désigné par un pronom comme les personnages qui s'expriment directement dans le récit, le narrateur représente comme eux un point de vue particulier sur l'histoire qu'il raconte.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Dufour, *Le Roman est un songe*, *op. cit.*, p. 41

les autres discours-rayons portant sur le même objet et émanant de l'auteur ou des personnages. Wayne C. Booth, lorsqu'il interroge le phénomène de point de vue dans le récit, imagine même une distinction entre narrateur digne ou indigne de confiance (*reliable / unreliable narrator*) :

Par manque de meilleurs termes, je dirais d'un narrateur qu'il est digne de confiance (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre [...], et je le dirai indigne de confiance (*unreliable*) dans le cas contraire. [...] Être indigne de confiance ne signifie pas mentir [...]. C'est une attitude généralement liée à ce que Henry James appelle l'inconscient ; le narrateur se méprend, ou il prétend à des qualités que l'auteur lui refuse. Ou bien comme dans *Huckleberry Finn*, le narrateur prétend qu'il est tout simplement affreux, alors que l'auteur, dans son dos, loue ses vertus en silence.¹⁴⁴

Un point à souligner : Booth dissocie explicitement la question de la morale de celle du statut du narrateur ; il n'est pas question ici de démasquer les narrateurs qui, dans l'histoire de la littérature, ont menti et cherché à tromper leur lecteur. Il n'est pas non plus question de donner une épaisseur psychologique au narrateur en cherchant à savoir s'il serait capable ou non de mentir. L'argument de Booth nous éclaire sur deux points : le narrateur n'est pas une instance sur laquelle le lecteur peut s'appuyer aveuglément en toute circonstance, puisque son jugement peut se révéler être non pertinent. Il est par ailleurs possible de mesurer (assez) objectivement la *reliability* du narrateur en comparant ses vues avec la réalité de ce que le récit nous donne à voir. Parler ou agir « en accord avec les normes de l'œuvre » ne renvoie aucunement à une interprétation des normes « morales » de l'œuvre, mais semble bien faire référence à la proximité entre le contenu diégétique et le commentaire qui en est fait par le narrateur.

L'idée d'un « *reliable / unreliable narrator* » est un enjeu essentiel de la narratologie, puisqu'elle redonne au narrateur la place qui est la sienne : il est une des instances du récit, au même titre que l'auteur, les personnages, voire le lecteur. Booth poursuit en affirmant la possibilité d'un dialogue constant entre ces différentes instances, dialogue où le narrateur ne bénéficie pas d'une position de supériorité : « Tous les livres que nous lisons contiennent un dialogue implicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur. Chacun des quatre peut s'identifier à l'un des autres ou entrer avec eux en complète opposition, à propos de n'importe quel type de valeur ou de jugement : moral, intellectuel, esthétique ou même physique »¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », in Barthes (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 85 – 113, p. 105

¹⁴⁵ Booth, *ibid.*, p. 100

C'est sûrement le roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, dont nous avons déjà souligné le caractère fortement dialogique, qui illustre le mieux cette faillibilité du narrateur-interprète. Prenant très fréquemment la parole pour commenter l'action en cours, celui-ci livre une interprétation tranchée, souvent moralisatrice, finalement assez peu opératoire de la destinée de Franz Biberkopf. Essayant de plaquer à la diégèse le schéma du roman d'éducation (situation initiale, faute, chute, rédemption finale), il impose ses vues au lecteur sans que celui-ci ne soit complètement convaincu des interprétations fournies. L'histoire de Franz semble se lire plus comme le récit d'une individualité broyée par la machine impitoyable de la modernité urbaine que comme le parcours punitif puis initiatique orienté vers l'expression d'une révélation finale – révélation maintes fois annoncée par le narrateur, et qui n'intervient pour ainsi dire jamais. Dans ce roman qui déconstruit les discours d'autorité (religieux, politiques, mythiques, etc.), la parole du narrateur est également vide de sens, en décalage manifeste avec l'action qu'elle commente. La morale énoncée à la dernière page du récit (« s'en remettre aux autres », alors que c'est justement cette confiance trop aveugle qui a perdu Franz) est invalidée par le contenu même du roman, et achève de décrédibiliser la parole du narrateur. Intégré au système dialogique du roman, le narrateur n'est, pas plus que l'auteur, un appui solide pour légitimer la possibilité d'un sens univoque.

Bakhtine et Booth nous enjoignent de ne pas sacraliser a priori la parole du narrateur. Ce faisant, ils contredisent de fait la représentation du narrateur que Susan Suleiman donne dans le cadre de la littérature à thèse :

Dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'« auteur », mais aussi d'autorité. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont eu lieu, et puisque nous devons considérer [...] que ce que ce que raconte cette voix est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement et comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci.¹⁴⁶

Que Suleiman adhère ou non à cette définition du narrateur n'est pas la question. Bien plus intéressant est que cette conception d'un narrateur indiscutable se fonde sur une association, voire sur la confusion entre narration et vérité. Le seul argument pour l'autorité du narrateur serait que ce qu'il dit est vrai parce que c'est lui qui le raconte. C'est oublier la distinction entre ce qui est dit (le contenu de l'intrigue) et la façon dont ce dit est présenté. Tout locuteur qui raconte, y compris le narrateur, commente en même temps ce dont il parle. Il serait

¹⁴⁶ Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse, op. cit.*, p. 90

illusoire de se fier absolument à une voix pour la simple raison que celle-ci serait en charge du récit. Döblin montre de fait que le discours du narrateur n'adhère pas toujours à la substance du récit ni aux leçons que nous pouvons en tirer. Vincent Jouve signale lui aussi quelques exemples de *unreliable narrators* (pourtant hétéro-diégétiques) : « Le second cas est celui des récits à la troisième personne qui présentent un narrateur visiblement peu fiable ou déficient : narrateur des récits ironiques (comme celui de *Candide*), narrateur borné ou fou qui suppose, de fait, une voix surplombante qui désigne cette naïveté ou cette folie au lecteur (tel le narrateur de *Un Drame bien parisien* d'Alphone Allais dont U. Eco a montré les inconséquences) »¹⁴⁷.

On a déjà distingué certains traits caractéristiques de la pensée narrative : elle ne se définit pas comme discours rationnel ; elle fait alterner des points de vue différents, rappelant sans cesse la relativité de chaque discours. Enfin, elle ne reconnaît pas d'instance capable de faire autorité. Cette difficulté que le discours narratif rencontre pour imposer un sens définitif détermine nécessairement la façon dont il pense. Libéré de l'ordre téléologique de la démonstration rationnelle, il n'est tenu de donner une réponse positive à la ou les questions qu'il a semblé poser. On comprend mieux alors que le refus de conclure, phénomène récurrent et observé par les commentateurs pour de très nombreux récits, peut être défini comme un parti-pris épistémologique fondamental du récit, et comme un trait essentiel de la pensée narrative.

4. Le refus de conclure

Donner une réponse définitive à la question que le récit a posée serait finalement un appauvrissement de la pensée narrative, qui n'est pas faite pour emporter l'adhésion rationnelle absolue du lecteur. On en trouve une manifestation évidente lorsque le récit met en

¹⁴⁷ Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 91 ; Vincent Jouve se réfère lui aussi à la conception du narrateur proposée par Suleiman et accrédite sa thèse d'un « supersystème idéologique » responsable de la doctrine du récit, et dont le narrateur est le plus souvent le garant. Vincent Jouve ajoute que, même dans l'hypothèse d'un narrateur non fiable, le récit construit des mécanismes permettant de sécuriser ce supersystème, donc sa doctrine idéologique : « Ajoutons simplement à ces propos de S. Suleiman que dans les cas – assez marginaux, il est vrai – où le narrateur est discrédité, c'est l'« auteur impliqué » qui fait alors figure de représentant du « supersystème idéologique ». » (*ibid.*, p. 92). Nous ne cherchons pas à remettre en doute qu'un tel mécanisme puisse effectivement être mis en place. Mais nous voudrions souligner que, selon nous, tout narrateur non-fiable n'appelle pas une reprise en main de la doctrine idéologique par l'auteur impliqué (ou telle autre instance). L'auteur non-fiable est une possibilité du récit (cela correspond même essentiellement à la situation des discours dans le récit), et peut aboutir à la suppression de toute doctrine idéologique portée par le récit.

scène des débats qui relèveraient a priori plutôt du domaine philosophique ou scientifique. Il est notable en effet que le récit, alors même qu'il pose une question fondamentale pour tout être humain (Faut-il suivre les avis de la justice positive ou ceux de ma conscience personnelle ? Dois-je me révolter pour m'émanciper, ou accepter une soumission pour mieux affirmer ma liberté ?), se donne le droit de ne pas prendre position pour l'une ou l'autre des deux alternatives. Face à l'aridité de la discussion spéculative, deux échappatoires se présentent à lui : la première consiste à aborder la question de biais, en ne cherchant pas à organiser une réponse, mais en s'attachant à mettre en lumière un aspect du problème que le discours analytique n'aurait pas pris en compte ; la seconde, à construire un système d'opinions contradictoires et visiblement irréconciliables, pour montrer que la richesse d'une pensée peut se trouver aussi dans l'antithèse, et non pas seulement dans la progression vers une réponse synthétique.

A/ Le récit s'intéresse-t-il vraiment aux questions qu'il pose ?

Quand il met en scène, dans *Quatrevingt-treize*¹⁴⁸, le monologue intérieur du jeune Gauvain, Victor Hugo représente le problème éternel que constitue le dilemme d'ordre moral. Faut-il laisser exécuter Lantenac, l'ennemi déclaré de la cause républicaine et sa menace la plus imminente, ou l'aider à fuir parce qu'il s'est sacrifié au profit d'enfants inconnus ? Trahir sa cause et son idéal politique, ou ses convictions profondes en abandonnant un homme qui s'est comporté en héros ? Certes, la délibération intérieure du héros est longue, patiente et circonstanciée. On y trouve de nombreuses raisons de ne pas épargner Lantenac : il est l'ennemi de la Révolution et de la République, il a déjà trahi son pays ; il a certes sauvé les enfants, mais il était lui-même responsable de leur péril, il n'a donc fait que réparer sa faute première. On y trouve aussi la raison principale qui tourmente Gauvain : ce que Gauvain hésite à faire, trahir son camp et sa cause pour être fidèle à un idéal, Lantenac l'a fait. En sauvant les enfants, il a placé l'humanité au-dessus de la raison d'Etat. Mais à y regarder de plus près, le romancier ne consacre pas de longues pages aux pensées hésitantes de Gauvain pour trouver une solution au problème. Si elle était l'objet d'un traité de morale rigoureux, la question trouverait rapidement une solution, car il existe tout un spectre de solutions intermédiaires entre l'exécution de Lantenac et sa libération. Pour faire bref, le simple recours à l'impératif catégorique de Kant (« Agis selon une maxime qui pourrait être universalisée à

¹⁴⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, Paris, Gallimard, 1979 – pour les références précises du chapitre : « Gauvain pensif », pp 427 – 441.

l'infini ») démontrerait sans mal qu'il est auto-contradictoire de punir quelqu'un pour avoir tué et de vouloir tuer soi-même, que donc Lantenac devrait être épargné (quoique le contexte de guerre puisse faire primer ici la loi martiale sur la loi civile) ; mais démontrerait en même temps qu'il est auto-contradictoire de vouloir agir moralement tout en libérant un homme dont le seul but est de favoriser l'affrontement guerrier entre les hommes. Du point de vue de la philosophie morale, ce dilemme, en quelque sorte, n'en est pas un. Si le langage du roman n'apporte pas cette réponse simple (qui apparaît simple, c'est vrai, surtout pour un esprit du XXI^e siècle, pour qui certaines questions de philosophie morale ou juridique ont pris valeur de réflexe), c'est que le romancier ne se préoccupe pas réellement de cette question.

Alors que Gauvain penche de plus en plus pour la libération de Lantenac, une voix (celle de sa conscience ? Celle du narrateur ?) s'élève certes pour le prévenir de son erreur¹⁴⁹. Mais cet avertissement n'est ni justifié, ni complété par ce qui serait la solution du problème. Il ne fait pas autorité, et ne guide pas non plus la réflexion. La seule fonction du narrateur est d'enregistrer les mouvements intérieurs toujours changeants et contraires de Gauvain : « Chacune de ces voix prenait à son tour la parole, et chacune à son tour disait vrai. Comment choisir ? Chacune à son tour semblait trouver le joint de sagesse et de justice, et disait : Fais cela. Etais-ce là qu'il fallait faire ? Oui. Non. »¹⁵⁰. Alors que dans le discours philosophique, le langage servirait à distinguer les concepts, à mesurer les enjeux et donc à progresser vers la résolution méthodique de l'énigme, le langage du discours narratif se fait enregistrement brut des hésitations de la conscience. Les mots ne s'agencent pas dans l'enchaînement du raisonnement, mais se heurtent les uns aux autres ; manifestement irréconciliables, ils en apparaissent presque dénués de sens. Le langage intérieur n'est pas le vecteur d'une avancée conceptuelle, et avoue son impuissance dans l'antithèse irréductible, brutale, presque minérale du oui et du non. Le langage, voie et moteur de la réflexion, a mené dans une impasse. Si donc le narrateur ne prend pas de position claire, c'est justement que l'objet de son étude est alors avant tout le processus psychologique qui constitue le dilemme, dans ce qu'il a de sublime et vertigineux, et non la résolution de ce dilemme particulier. Le lecteur est invité à contempler les « deux abîmes » qui « s'ouvraient devant Gauvain », ces « perplexités

¹⁴⁹ P. 440 : l'apostrophe souligne en effet l'erreur que celui-ci est visiblement en train de commettre : « Non. Et il balbutiait en lui-même : - Sauvons Lantenac. Alors c'est bien. Va, fais les affaires des Anglais. Déserte. Passe à l'ennemi. Sauve Lantenac et trahis la France.

Et il frémissait.

Ta solution n'en est pas une, ô songeur ! »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 440

farouches »¹⁵¹, plus qu'à chercher méthodiquement la réponse à la question. La pensée narrative est ici davantage de l'ordre de la contemplation que de la participation – et s'est portée sur un objet très particulier : l'impuissance tragique de l'esprit humain face au dilemme. Elle a préféré délaissier la question de fond – qui appelle-elle une réponse claire. C'est pourquoi elle peut se permettre de ne pas trancher. Dans cette situation de dilemme, ce n'est pas la question théorique qui a attiré l'attention du romancier. La pensée narrative s'est au contraire attachée à mettre en lumière un aspect que le discours analytique n'aurait pas pris en considération : ce faisant, elle a mis à jour une forme de complexité (les profondeurs dans lesquelles l'esprit humain peut être jeté face à un dilemme) que seul un discours non soumis à l'obligation téléologique d'une révélation de la vérité pouvait faire apparaître.

B/ Discours monologique, pensée dialogique

Même lorsqu'un réel débat d'idées s'organise en son sein, le récit accepte de ne pas donner de réponse définitive – préservant peut-être en ceci la richesse et la complexité de sa pensée. Une des questions centrales posées par les *Lettres Persanes*, pour en revenir à ce roman dialogique par excellence, est celle du droit de révolte : dans quelle mesure le sujet d'une institution humaine (politique, ou non ; on verra que la question se pose aussi pour le mariage) a-t-il le droit de se révolter contre l'autorité qui s'impose à lui ? Lorsqu'Usbek traite la question dans le champ politique et d'un point de vue purement théorique, le discours se développe de façon cohérente et semble aboutir à une réponse (il serait contre l'idée de révolte car, selon lui, la justice doit être garantie par une force politique organisée). Usbek, le personnage central du roman, assume donc de donner sa position dans un débat complexe. Il développe une pensée politique cohérente qui aboutit à une réponse. Mais le roman met en œuvre une pensée supérieure, qui dépasse celle du personnage, en fait apparaître les limites et empêche qu'on trouve une réponse définitive à la question. Il organise la réflexion sur le droit de révolte à l'échelle du roman, en mettant en miroir les réflexions politiques théoriques d'Usbek et la vie quotidienne de son sérail persan. Centrée autour des doctrines opposées de Roxane et Zélis, l'intrigue du sérail ne représente finalement pas autre chose qu'un champ d'application comme un autre des principes politiques énoncés par Usbek. L'ordre politique se réfléchit au prisme de l'ordre conjugal. D'un côté, Roxane, qui préfère la révolte, fût-elle désespérée, à la vie d'esclave. De l'autre, Zélis revendiquant un stoïcisme fondé sur l'idée que la liberté peut

¹⁵¹ Pour ces trois citations, *ibid.*, p. 441

se vivre même sous la contrainte, alors qu'elle disparaît de fait dans la mort. Les deux attitudes s'affrontent, sans que l'une prenne le dessus sur l'autre : Zélis sacrifie de fait sa liberté d'agir, tandis que le suicide de Roxane est aussi un aveu d'impuissance. Pas de voix autoritaire pour trancher : le roman se conclut sur l'envolée lyrique de Roxane, dont on a dit qu'elle ne pouvait constituer en elle-même une solution au problème.

Le roman oppose trois positions divergentes : la raison systématique d'Usbek, le stoïcisme fataliste de Zélis et la révolte aveugle de Roxane. S'il ne tranche pas entre les trois, c'est que la réponse à la question posée ne peut se donner sous la forme monologique d'un discours assertif, mais au contraire dans le miroitement réciproque de positions dont aucune n'est capable de faire réellement consensus (ni entre les personnages, ni sûrement non plus parmi les lecteurs du roman). La richesse de la pensée construite par le roman réside donc davantage dans la préservation d'une tension entre ces différents points de vue que dans la résolution finale du problème. La production de la pensée est comme négative, se montrant en creux, et résultant avant tout de l'échec des positions particulières. Jean Starobinski, dans sa préface à l'édition de 1973, ne semble pas dire autre chose quand il dit que la raison, dans le roman, est cette chose « que nul ne détient parmi les personnages du livre (même pas le raisonneur Usbek), mais qui se manifeste partout où la contradiction est rendue évidente et insupportable. »¹⁵²

On peut donc distinguer dans l'organisation du roman deux niveaux de réflexion : le premier consiste à rappeler les arguments pour et contre le droit de révolte. Le second porterait davantage sur les capacités propres de la pensée rationnelle et monologique face à la pensée narrative et dialogique. La démonstration d'Usbek a pour elle l'avantage de la cohérence. Mais le geste final de Roxane nous rappelle qu'elle n'est en réalité guère en phase avec la réalité, et que le problème est plus complexe qu'il n'y paraît. Alors que le raisonnement monologique d'Usbek évite de se confronter avec les conditions réelles d'une application dans la pratique, et menace ainsi de sombrer dans la facilité rhétorique, l'opposition dialogique entre Zélis et Roxane suggère qu'il est impossible de trouver une réponse satisfaisante à la question posée. La pensée narrative, précisément parce qu'elle met en scène cette indécidabilité, parce qu'elle refuse de conclure, remet au centre du débat une donnée que la pensée analytique classique aurait tendance à laisser de côté : le fait qu'il s'agit d'une question d'ordre pratique (puisqu'elle concerne directement la conduite à adopter) et

¹⁵² Starobinski, Jean, Préface aux *Les Lettres persanes*, *op. cit.*, p. 9

qu'elle place l'individu face à une forme de tragique. Refusant de livrer une doctrine ou de dicter une conduite à suivre, le roman nous permet de prendre en vue un élément essentiel de la réflexion. Il nous permet surtout de mieux comprendre pourquoi la question n'accepte pas de réponse définitive. Pointant du doigt les limites du discours théorique, il fait de l'opposition dialogique une réflexion productive.

C/ La pensée à l'œuvre dans les dilemmes

C'est sûrement cette capacité à ne pas conclure qui explique le goût de la littérature pour les situations de dilemme. Si tous les dilemmes représentent une forme de difficulté, certains touchent à des questions à la fois si essentielles et si sensibles qu'ils en deviennent visiblement insolubles. Difficile en effet de prendre parti pour ou contre Antigone, qui sacrifie de fait le pacte social au nom d'une fidélité au frère qu'elle seule reconnaît encore légitime. Difficile de se placer définitivement du côté de Yanek ou de Stepan, ces « Justes » de Camus qui opposent leur vision respective de la révolution violente, tempérée d'humanisme pour le premier, radicale et systématique pour le second. Difficile enfin de juger le comportement de la famille Samsa vis-à-vis de Georg, leur fils aîné, qui dans *La Métamorphose* de Kafka se retrouve changé en cafard ; incapables de reconnaître l'humain sous l'animal, et malgré la bonne volonté dont ils font preuve au début du récit, ils s'éloignent peu à peu de Georg, posant ainsi la question de notre responsabilité vis-à-vis d'autrui. Ces trois cas ont l'aporie en commun. Ils représentent des situations limites, comme l'étaient celles de Roxane et Zélis. Dans sa récente étude sur la littérature comme « laboratoire des cas de conscience »¹⁵³, Frédérique Leichter-Flack les analyse parmi d'autres cas de conscience célèbres dans la littérature mondiale. L'auteur souligne l'agilité dont peut faire preuve le langage littéraire quand ces questions se posent, à l'inverse d'un discours philosophique parfois trop systématique pour être réellement pertinent :

C'est là qu'intervient la littérature : en contribuant à l'élaboration d'un modèle de raisonnement moral ancré dans un contexte spécifique, mais pertinent au-delà de lui, l'imagination narrative qu'elle cultive est, selon les termes de Martha Nussbaum, une véritable « école de la réflexion morale ». [...] Car la fiction littéraire porte en elle une formidable réserve de sens que le raisonnement théorique ne peut combler. Elle apprend à faire avec l'émotion, à ne pas croire qu'en matière de justice les idées peuvent suffire. Elle empêche d'en rester à des réponses trop

¹⁵³ Leichter-Flack, Frédérique, *Le Laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma, 2012

tranchées, oblige sans cesse à déplacer le regard, invite l'inquiétude et le doute à la table du décideur. Ce n'est pas le moindre de ses mérites.¹⁵⁴

Pour bien comprendre l'intérêt que représente une pensée littéraire du dilemme, il faut isoler les facteurs qui en font sa réelle spécificité. Comme le suggère ici Frédérique Leichter-Flack, la littérature a cet avantage sur la philosophie d'être capable de comprendre et d'inclure l'émotion dans le débat ; elle l'associe en effet très clairement à cette « formidable réserve de sens » que ne possède pas le raisonnement théorique¹⁵⁵. Le point décisif est que l'émotion, alors, n'est pas l'origine d'un argument supplémentaire, qui viendrait simplement s'ajouter aux arguments – rationnels – déjà avancés. Parce qu'il ne peut avoir le même statut épistémologique qu'un argument de raison, l'argument émotionnel se place à un autre niveau : son pouvoir réel n'est pas d'emporter l'adhésion de l'interlocuteur (et, indirectement, du lecteur), mais de révéler la dimension indécidable de la question. L'émotion n'est pas une donnée supplémentaire qui permet de résoudre l'équation (en effet, comment un argument de déraison pourrait être positivement plus convaincant qu'un argument de raison ?), mais une variable nouvelle qui incite à poser différemment l'équation et *in fine*, à refuser d'essayer de la résoudre. L'intérêt de la pensée littéraire dans ce genre de situation serait donc double : tout d'abord, elle attire notre attention sur des arguments que le discours analytique n'aurait pas pris en compte, et qui peuvent être importants pour comprendre la portée de tel ou tel dilemme. Par ailleurs, elle met en valeur une caractéristique essentielle de tout dilemme : sa dimension aporétique. Elle déplace la perspective, montre la profondeur indépassable du dilemme et nous commande par-là même de ne pas lui chercher de solution. L'émotion dont parle ici Frédérique Leichter-Flack ne produit pas d'argument de raison pouvant faire triompher telle ou telle position. Elle est au contraire un principe sceptique, qui « invite le doute à la table du décideur ». Elle ne nous donne pas les raisons de choisir tel ou tel camp, mais, beaucoup plus, les raisons de ne pas chercher de réponse. Ainsi, elle déplace notre regard et l'attire vers une donnée essentielle des dilemmes : leur indépassabilité tragique. D'une certaine façon, elle nous révèle une vérité. Mais une vérité qui serait beaucoup plus de l'ordre de l'intuition, de l'expérience intellectuelle, que de la démonstration rationnelle.

¹⁵⁴ Leichter-Flack, *op. cit.*, p. 15

¹⁵⁵ L'émotion semble bien être une variable décisive dans sa conception de la pensée morale en littérature ; c'est par exemple le critère décisif qui caractérise la position de Yanek dans la pièce de Camus déjà citée, critère que seule la littérature serait capable de prendre en compte : « Mais le discours de la guerre juste n'a l'argument de la proportionnalité de son côté que tant que l'émotion n'entre pas dans le jeu. », *op. cit.*, p. 99 : l'émotion serait ici la clé de voute du débat, que le raisonnement théorique n'aborde donc visiblement pas avec toute la justesse nécessaire.

Encore une fois, cette vérité fait vivre au lecteur une expérience de pensée (éprouver l'impuissance de l'esprit humain face au dilemme) plus qu'elle ne cherche à la convaincre de quoi que ce soit. C'est donc bien dans sa faculté à ne pas chercher de réponse définitive que semblent résider à la fois la particularité et la richesse de la pensée littéraire.

Travailler à montrer la vérité respective de plusieurs positions antagonistes et à ne pas devoir choisir entre elles est un privilège du texte littéraire. Puisque le récit accepte l'indécidable et la suspension du jugement, le dialogue entre les différents discours ne peut avoir en contexte narratif la même fonction que les formes courantes de dialogue. Alors que le dialogue philosophique, par exemple, est tendu vers la révélation d'une vérité (les traités de Platon l'ont assez mis en scène), le dialogue narratif est fait pour faire vivre la coexistence des opinions opposées. Philippe Dufour commente ainsi la distinction entre les deux types de dialogues, et ses conséquences sur la façon qu'a le récit de construire son sens :

L'essayisme romanesque est à plusieurs voix. Digressions, dialogues se répondent, se questionnent. Ceci distingue le dialogue romanesque du dialogue philosophique. Le dialogue platonicien établit une hiérarchie nette entre les points de vue. L'interlocuteur est voué à rejoindre Socrate dont les questions sont faussement dialogiques : « Ne faut-il pas alors dire que ... ? », appelant une réponse type : « Oui Socrate, tu as raison. Il faut en effet l'admettre », jusqu'à la question-torpille au terme de la maïeutique, moment de la vérité partagée. [...] Diderot, adepte du roman dialogué, pervertit ce modèle. Ne dirait-on pas que, dans *le Neveu de Rameau* comme dans *Jacques le fataliste*, il affirme le propre de la pensée romanesque, qui est moins recherche de la vérité que dessaisissement des certitudes ?¹⁵⁶

Ne pouvant démontrer, ne pouvant partir à la « recherche de la vérité », elle se fixe d'autres objectifs. Le dialogue intérieur de Gauvain d'un côté, celui qui oppose indirectement Usbek, Zélis et Roxane de l'autre, cristallisent les positions pour saisir une forme de complexité particulière (dans les deux cas, il s'agit de l'impuissance tragique de l'individu face au dilemme, donc au choix). Le dialogue narratif, entendu comme principe de contradiction, et non comme processus maïeutique de révélation d'une vérité, représenterait donc un paradigme de la pensée narrative. Cette définition particulière du dialogue narratif rejoint d'ailleurs la métaphore utilisée par Bakhtine pour caractériser le principe dialogique. Il comparait en effet les discours narratifs à des rayons orientés sur un objet thématique, précisant que plusieurs discours peuvent porter sur le même objet. Il s'agit d'un système où la projection d'un rayon sur l'objet ne présuppose pas la disparition de tous les autres rayons. Où les rayons cohabitent et se complètent, comme les discours dialoguent les uns avec les autres à l'infini. Mais ce dialogue fixe les oppositions, plus qu'il ne les résout dans un mouvement

¹⁵⁶ Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 44

dialectique. La coexistence des contraires est acceptée par la pensée narrative qui, plus libre que la démonstration rationnelle, y trouve le moyen d'une pensée propre.

Nous avons proposé quelques exemples de récits ne cherchant pas à donner de réponse définitive à la question qu'ils semblaient poser, en essayant de dégager les implications importantes que ce phénomène pouvait avoir sur leur contenu de pensée. Reste à déterminer la raison de cette discrétion si fréquente des récits. On serait tenté d'y voir à première vue la conséquence d'un choix d'auteur qui, hésitant lui-même sur la position à défendre, préférerait ne pas avoir à trancher. Après avoir essayé de distinguer certaines caractéristiques importantes de la pensée narrative, il nous apparaît que, plus que d'être imputable à une intention particulière d'auteur, la faculté de ne pas conclure trouve son origine dans la nature même du langage et de la pensée narratifs. Si le récit ne conclut pas, ce serait avant tout parce que, se fondant sur des discours non démontrant, incomplets et sans cesse opposés au sein de la structure dialogique, il ne serait pas capable de faire valoir une assertion face à une autre. C'est une nuance extrêmement importante, dans la mesure où elle signifierait que le romancier ne dispose pas du pouvoir de conclure ou de ne pas conclure, et que la pensée narrative refuserait par nature l'univocité d'un sens définitif. Dès lors, le refus de conclure ne serait pas une échappatoire confortable ; au contraire, il constituerait le but de la pensée narrative, but qui serait atteint à partir du moment où la représentation antithétique du problème permet de faire émerger une forme de connaissance.

Plus qu'une option stylistique ou narrative parmi d'autres, le dialogisme semble donc être un fait structurel du récit. Deux idées sont décisives pour le justifier : l'idée tout d'abord que ce dernier ne correspond pas à une parole immanente, transcendante, donc faisant autorité, mais qu'il est un ensemble de discours organisés les uns par rapport aux autres dans un rapport d'éclairage mutuel, de contradiction ou de complémentarité. Le récit peut être segmenté en discours, qui représentent eux-mêmes à chaque fois un point de vue particulier. La seconde idée importante est celle de l'incomplétude des discours narratifs. Chaque énonciation dans le récit est l'expression d'un point de vue particulier qui, comme on l'a vu, ne se confond pas directement avec l'objet qu'il prend en vue. Montrer un objet à travers une représentation (littéraire ou non), ce n'est pas montrer l'objet en soi, mais la perception que nous avons de l'objet. Les discours se confrontent les uns aux autres, sans qu'un seul puisse sortir vainqueur, puisque tous sont par nature incapables de formuler une vérité. L'opposition

des discours n'est donc plus le moyen d'une réponse, la patiente découverte d'une vérité et de ses angles morts, l'abrégement d'une interrogation en point final. Au contraire, elle ne tranche pas en faveur de l'un ou de l'autre, pour que la question puisse sembler se poser à l'infini. Pour montrer qu'elle n'est pas de celles que l'on résout positivement. Le refus de conclure découlerait donc aussi de la nature dialogique du récit.

Le dialogisme empêche la formulation d'assertions définitives. Il est fréquent que le récit affirme, soit par l'intermédiaire des personnages, du narrateur ou même de l'auteur, soit encore par la construction d'un sens caché, mais aisément reconnaissable (c'est ainsi que l'ironie fonctionne). Mais ces affirmations n'ont jamais la sécurité de conclusions. Derrière elles s'ouvre un espace, actualisé ou non en un discours contradictoire, qui rappelle leurs limites intrinsèques. Le dialogisme semble s'éloigner de l'univoque non parce qu'il accepte des points de vue différents, mais parce qu'il souligne sans cesse la précarité des assertions individuelles.

V/ Conclusion

Nous avons cherché à cerner la spécificité de la pensée littéraire à deux niveaux. Celui du discours, puis celui du récit, envisagé alors comme structure réunissant différents discours. Au niveau du discours, retenons le triptyque suivant : la pensée ne démontre pas, ne définit pas, et s'accorde mal avec la construction de significations univoques. Au niveau du récit, elle organise une confrontation continue des discours, ne s'appuie sur aucune autorité légitimée *a priori*, et assume de ne pas résoudre les dilemmes et paradoxes qu'elle aura créés. Ces deux axes de définition convergent vers la représentation d'une pensée dont la finalité n'est pas d'imposer la validité d'un concept ou d'une idée. C'est sûrement la différence la plus importante entre le langage narratif et le langage analytique. Du côté analytique, la pensée progresse, démontre et définit. Du côté littéraire, elle multiplie les points de vue pour faire apparaître des aspects de l'objet présenté qu'elle seule peut mettre en avant. Cette idée revient souvent dans les réflexions sur l'épistémologie de la littérature : elle y perd, puisqu'elle n'atteint pas la même précision et la même clarté que la pensée conceptuelle ; mais elle y gagne aussi, puisqu'elle se saisit d'éléments complexes et appréhende des objets intellectuels auxquels d'autres approches n'ont pas accès. C'est en ce sens, parce qu'elle est nous montre des réalités qu'elle seule est capable de penser, que la littérature a bien quelque chose à nous

dire. Citons à nouveau Laurent Dubreuil : « Les œuvres littéraires ont quelque chose à nous dire, qui passe par la différence des paroles, qui défait leur ordre et cependant signifie pour nous, dans l'exhibition du défaut que portent la connaissance et la réflexion »¹⁵⁷. Que le compte soit ou ne soit pas bon, *in fine*, importe peu. Nous voulions surtout mettre en valeur que cette orientation originale de la pensée narrative se déduit avant tout de deux caractéristiques formelles essentielles du récit : la nature non-totalisante de ses discours, et la dimension dialogique de son organisation interne.

La pensée littéraire ne cherche donc pas à fixer définitivement. Difficile dans ces conditions de ne pas être identifiée, au moins dans une certaine mesure, comme pensée sceptique. Au cours de notre parcours, plusieurs des auteurs que nous avons rencontrés le suggéraient déjà. Philippe Dufour parlait de « pensée inquiète » et de « dessaisissement des certitudes ». Jean Bessière mentionnait le « jeu sceptique » propre à la fiction littéraire. Valérie Leichter-Flack voyait la richesse du littéraire dans sa capacité à « inviter le doute et l'inquiétude à la table du décideur ». Aujourd'hui, il s'agit même d'une orientation dominante dans les réflexions portant sur le rapport entre littérature et philosophie. Philippe Sabot, dans son ouvrage *Littérature et Philosophie*¹⁵⁸, fait le lien entre la souplesse de la pensée littéraire et sa nature sceptique :

Mais cela signifie plutôt que, dans la littérature, la pensée est de l'ordre du jeu, dans la mesure où elle s'exerce de manière libre, transversale, et (surtout) en dehors de toute présupposition d'un sens à donner ou recevoir. La pensée littéraire se présente ainsi comme ce qui introduit du « jeu » dans nos certitudes et dans nos savoirs constitués. Nous touchons sans doute là à ce qui constitue l'opération intraphilosophique de la littérature. En effet, dans la mesure où ils pensent comme ils jouent, précisément en faisant jouer, dans un langage qui se fixe ses propres lois, les règles strictes qui président à l'élaboration des savoirs et des discours philosophiques, les textes littéraires peuvent se donner comme le lieu où s'énonce en quelque sorte la « vérité » critique de la philosophie, c'est-à-dire le caractère essentiellement relatif de ses productions spéculatives¹⁵⁹.

De son côté, Jérémy Romero établit un lien entre le fait que la littérature refuse de penser par concepts (idée que nous avons trouvée chez Ricoeur, puis chez Kant et son « idée esthétique ») et sa capacité à remettre sans cesse en doute les certitudes, quitte à verser du côté de l'impensable :

Si nous voulons accorder à la littérature le pouvoir de dire autre chose qu'une vérité positive – modèle de la représentation –, il faut saisir en quoi elle n'a pas pour vocation de réconcilier la

¹⁵⁷ Dubreuil, *op. cit.*, p. 5

¹⁵⁸ Sabot, Philippe, *Littérature et Philosophie*, Paris, PUF, 2002

¹⁵⁹ Sabot, *op. cit.*, p. 123

pensée avec elle-même, dans l'identité à soi du Concept, mais bien plutôt de l'inquiéter sans cesse, en l'attirant vers ses limites, en la ramenant à un impensable.¹⁶⁰

Pierre Macherey, lui aussi, fait de l'exigence critique une finalité explicite du discours littéraire, et définit la pensée littéraire comme une pensée essentiellement « problématique » :

Il reviendrait donc à la littérature d'énoncer le philosophique de la philosophie. Qu'est-ce que cela signifie ? Que le rapport spécifique de la littérature à la vérité, tel qu'il procède du jeu libre de ses formes et des diverses modalités de son énonciation, avec la dimension de gratuité ludique qui le caractérise, est essentiellement critique. [...] Ce rapport ironique à la vérité, qui sollicite une compréhension avant tout désabusée, fait de la philosophie littéraire une expérience de pensée essentiellement problématique : cette expérience consiste à montrer les problèmes philosophiques, à les exposer, à les « monter », comme on organise la représentation d'une pièce de théâtre, en faisant l'économie d'une résolution définitive, ou prétendue telle, de ces problèmes, c'est-à-dire la tentative d'y mettre fin, de les supprimer, par des raisonnements.¹⁶¹

Dans une perspective proche et un commentaire sur Leo Spitzer, le même Pierre Macherey va plus loin et attribue à la pensée littéraire une exigence intrinsèque de brouillage : quoiqu'elle n'exclue pas de son champ les idées, elle refuse de les présenter comme évidentes. Sa position est particulièrement intéressante à ce stade car Macherey inclut dans le refus de l'idée aussi un refus de la signification :

Spitzer emploie à ce propos la formule : une « poésie des idées ». La littérature ne délivre pas des idées, et surtout pas des idées toutes faites, mais elle n'y fait référence qu'en les assortissant d'un halo poétique qui a pour effet d'en brouiller ou d'en détourner la signification, dans une perspective qu'on peut dire transgressive.¹⁶²

La littérature est-elle fondamentalement sceptique ? Les instruments et les structures de sa pensée semblent en tout cas indiquer que le scepticisme est une de ses perspectives épistémologiques. Reste à savoir si celui-ci peut entièrement déterminer une écriture, c'est-à-dire : si les différents éléments stylistiques, narratologiques et structurels du récit peuvent converger vers la création d'une forme dont le sens, instable, serait pris dans un perpétuel mouvement d'auto-surveillance. Puisqu'il est composé de discours incomplets, ne pouvant faire absolument foi, le récit devrait nécessairement se soumettre à cette auto-surveillance, et éviter ainsi de verser dans le dogmatisme. Une auto-surveillance qui trouve dans la nature dialogique du récit un appui décisif : les discours sont en effet mis en regard les uns des autres, sans qu'une conclusion ne soit proposée ; ils vivent dans une tension perpétuelle les uns par rapport aux autres. Cette tension, cette mise en regard justifient précisément la

¹⁶⁰ Roméro, Jérémy, « La littérature comme mort chez Foucault », in *Le Travail de la littérature*, op. cit., (-), p. 71

¹⁶¹ Macherey, Pierre, *A quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990, p. 199

¹⁶² Macherey, « Littérature et/ou philosophie », article cité, p. 35

mobilisation de dispositifs réflexifs au sein du récit. L'écriture cherche à poser le problème et à le maintenir à la surface, visible, et non à le résoudre, et donc le faire disparaître, grâce à la dialectique. Cette écriture qui montre pour ne pas résoudre, cette écriture dont la pensée et les modalités de représentation se rapprochent de celles de l'image, nous la comparons à l'effet produit par le reflet.

De fait, il sera question pour nous de montrer que les récits de Schnitzler sont peut-être construits sur le modèle du miroir. Certes, parce que leur patine sceptique implique un mouvement d'auto-réfléchissement qui abolit la possibilité d'une réalité parfaitement connaissable. Mais aussi parce que la façon dont le récit schnitzlérien pense et représente la réalité est sûrement comparable aux images que les miroirs produisent – et aux images en général. La pensée de l'image et la pensée littéraire semblent avoir en commun de se fonder sur un même geste essentiel : montrer. Elles montrent des aspects du réel plutôt qu'elles ne définissent l'essence des choses, jouent avec lui en le mettant sans cesse en perspective, croisant les regards, tissant des associations. Penser l'image devient décisif à double titre : pour affiner la comparaison que nous venons de suggérer entre deux pensées parentes ; mais aussi pour préciser la définition d'une catégorie d'écriture narrative fondée sur les caractéristiques de l'image. Cette écriture dite « spéculaire » serait avant tout celle dont l'épistémologie est celle de l'image, et de deux de ses dérivés : le reflet et le miroitement. Il nous faut expliciter les liens entre écriture et image ; nous nous permettons donc maintenant un détour pour analyser plus en détails la pensée de l'image. Ce sera l'occasion d'interroger, à la manière de ce que nous avons fait pour le langage narratif, l'épistémologie des images, et en particulier la relation entre image perçue et signification construite. Ce détour pourra parfois sembler bien long, naïf, hors de propos même ; il nous semble néanmoins nécessaire pour comprendre la particularité de cette forme que nous cherchons à identifier : l'écriture spéculaire.

Partie 2 : La pensée des images

Nous venons de dessiner les limites à l'intérieur desquelles se mouvait la pensée narrative, et nous en avons déduit certaines caractéristiques qui nous semblent essentielles à cette pensée particulière. Il nous faut maintenant procéder à la même enquête à propos d'une éventuelle pensée de l'image, en nous demandant si ces deux systèmes artistiques distincts possèdent une orientation épistémologique semblable. Si leurs façons de penser respectives coïncident, alors l'idée qu'un texte littéraire puisse construire sa pensée propre selon le même processus que l'image serait d'autant plus envisageable. Ainsi, ce détour par la pensée de l'image n'est qu'une première étape, qui en appelle deux nouvelles. Pour nous rapprocher encore de l'œuvre littéraire réflexive, nous décrirons tout d'abord les différentes façons dont le discours littéraire inclut l'image, et dans quelle mesure cette intégration de l'image, ce devenir visuel de la littérature affecte le système de signification narrative que nous venons de décrire. Enfin, nous reviendrons sur la notion même de réflexivité en littérature, en montrant que l'acception qui a prévalu jusqu'à aujourd'hui dans la critique ne correspond pas exactement au phénomène que nous voulons mettre en avant.

Après avoir redéfini la pensée du récit, il s'agit donc de faire de même pour l'image. Définir la pensée de l'image suppose de penser en même temps le rapport fondamental qui s'institue entre le spectateur et n'importe quel type d'image. N'importe quel type d'image, c'est-à-dire que nous nous intéresserons ici d'avantage à l'acte de voir – dans sa relation à l'acte de penser –, plutôt qu'à de possibles différences de pensée entre des images de différentes natures. Ainsi, nous ne nous limiterons pas aux œuvres d'art, mais essaierons de déterminer les caractéristiques de pensée communes à toutes les images – qu'elles soient picturales, photographiques, scientifiques, publicitaires, quotidiennes. Tout ce qui relève d'une expérience visuelle pourra contribuer à notre définition de la pensée de l'image. La sculpture, par exemple, y tiendra une place non-négligeable.

Définir la pensée de l'image, c'est interroger le rapport entre spectateur et image. Pour ce faire, nous empruntons notre question liminaire à un auteur que nous aurons l'occasion de

citer encore de nombreuses fois, tant il s'est intéressé au statut épistémologique de l'image : Georges Didi-Huberman, qui écrit dans *Devant l'image*¹⁶³ :

Comment le « rapport de l'âme au monde de l'œil » exprime-t-il ce qui devient pour chacun de nous le « rapport de l'œil au monde » ? Telle est, au fond, la question posée. Elle prend les choses à leur état naissant, elle interroge déjà la phénoménologie de la perception sous l'angle suivant : comment le visible perçu prend-il sens pour nous ?¹⁶⁴

Deux points sont décisifs dans la question : le parti-pris, tout d'abord, d'aborder la notion de perception du point de vue phénoménologique. La pensée de l'image ne peut être séparée de l'effet qu'elle fait sur le spectateur, la façon dont elle l'affecte en tant que sujet. L'idée, ensuite, que cette phénoménologie de la perception implique une relation intellectuelle particulière entre le regardant et le regardé : si le visible, quand il nous affecte, peut « prendre sens » pour nous, reste à savoir de quelle façon exactement ce sens se construit. Et donc, pour reprendre la formule de Roland Barthes que nous avons citée à propos de la pensée narrative : l'image nous propose-t-elle *un* sens ou *du* sens ?

On le voit, nous nous servons pour guider notre réflexion sur l'image des questions que nous avons déjà posées dans le cas du récit : comment l'image pense-t-elle ? Un contenu de sens est-il transmis au spectateur quand il regarde l'image, et comment ce contenu de sens est-il transmis ? Peut-on dire qu'une image a les moyens d'élaborer sa propre signification ? Faut-il penser, au contraire, que l'expérience intellectuelle proposée par l'image ne peut pas se réduire à un énoncé clairement compréhensible ? Comme dans le cas du récit, l'enjeu sera donc avant tout de définir le mieux possible – dans le contexte de l'image – la notion de sens ; de déterminer si l'idée de signification, dans ce qu'elle a de certain, de clair, de déchiffrable, de fixe, est pertinente ou non pour parler des images ; et, enfin, de savoir si la notion, plus large, plus imprécise, mais peut-être moins réductrice, d'expérience intellectuelle, n'est pas un point de départ plus prudent pour saisir au mieux la pensée de l'image.

Etudier les liens entre image et signification, c'est tout d'abord se demander quelle sorte de connaissance l'image est capable de transmettre. C'est donc, en fait, partir d'un paradoxe : l'image est une saisie intuitive du monde, elle nous donne l'impression d'une connaissance immédiate des choses. Et pourtant, cette connaissance ne parvient jamais à complètement se libérer d'un soupçon : comment attester de la réalité et de la vérité de ce que je vois ? Ce que je vois ne reste-il pas irrémédiablement à distance de moi ? La nature

¹⁶³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Editions de minuit, 1990

¹⁶⁴ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 120

paradoxale de la connaissance par l'image avait déjà été soulignée par Maurice Merleau-Ponty :

La question de la perception est un dilemme apparemment insoluble. Elle est réception immédiate, intuition d'une vérité, qui nous fait voir les choses du réel. Elle est un accès intuitif à la vérité ; mais cette vérité ne provient que de cette perception. La perception-vérité est un serpent qui se mord la queue. Elle ne peut douter de ce qu'elle voit, mais ne peut fonder la vérité du perçu autrement qu'à travers ce qui est essentiellement menacé d'illusion.¹⁶⁵

Là est la principale question posée par l'image : ce qu'on voit semble évident, et n'a pour autant aucun moyen de se fonder soi-même, de se légitimer soi-même comme connaissance certaine et indubitable. Définir la pensée de l'image ne pourra faire l'économie d'un retour détaillé sur la dimension paradoxale de la connaissance visuelle. Car le rapport incertain de l'image au savoir, à la vérité et à la réalité des choses détermine nécessairement le type de pensée qu'elle est capable ou non de transmettre. On ne peut dresser les contours de la pensée propre de l'image sans avoir au préalable pris conscience des limites de sa capacité à connaître, comme on ne pouvait saisir précisément la spécificité de la pensée narrative sans prendre en compte les carences épistémologiques qui sont à la source du récit et de ses discours.

L'image livre d'autant moins facilement les secrets de sa pensée qu'elle est volontiers utilisée à des fins qui lui sont extérieures. Plus encore que le récit, voire de l'apologue, l'image vient très fréquemment appuyer et illustrer un discours qui lui est extérieur. Elle n'est pas alors considérée pour elle-même, et se trouve intégrée à un système de signification qui n'est pas le sien propre. S'il n'est pas question de remettre en cause cette exploitation possible des ressources de l'image, notre objet sera justement de nous intéresser aux contenus de pensée que l'image seule est capable de produire, de comprendre en quoi les images peuvent nous donner un accès particulier au réel. Prises comme source d'une pensée originale, les images seraient capables d'offrir une vue alternative du réel, de se différencier d'une appréhension logique des choses et du monde, mue par un désir de connaissance, de compréhension ou de maîtrise, d'être donc, à proprement parler, subversives. Arnaud Rykner, dans un hommage rendu à Georges Didi-Huberman, a lui aussi insisté sur la nécessité de retrouver le fond de pensée propre des images. Les lignes que nous citons maintenant de lui illustrent très précisément notre démarche : définir la pensée propre de l'image, pour montrer qu'elle n'est pas condamnée à se soumettre à des discours étrangers, pour commencer surtout le rapprochement entre pensée de l'image et pensée du récit :

¹⁶⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979

Car toute la question est là : redonner à l'image son autonomie et son pouvoir de subversion, c'est nous donner les moyens de comprendre que l'image pense, et pense par elle-même, et que si l'image pense par elle-même, elle est capable de dialoguer avec le texte sans se laisser systématiquement soumettre par lui, sans se plier à ses codes.¹⁶⁶

Plusieurs étapes seront donc nécessaires pour décrire la pensée propre de l'image. Dans un premier temps, il s'agira de définir le statut de l'image dans son rapport au sujet : l'image possède-t-elle une réalité en dehors du sujet ? Est-elle fondée seulement par l'esprit percevant, et, si oui, comment définir l'acte que l'esprit réalise alors ? Active-t-il une propriété du réel, produisant une représentation objective et commune sans distinction à tous les sujets percevant, ou est-il absolument libre de voir ce qu'il veut voir dans telle ou telle image ? Y a-t-il, en fait, une « obligation de réel » pour l'esprit en train de regarder le réel ? Cette définition du rapport entre esprit et chose perçue nous amènera ensuite à étudier un autre rapport, celui entre regard et connaissance. En fonction du type de connaissance que les images sont capables de produire, nous préciserons la nature de la pensée des images : leur pensée se fonde-t-elle sur une éventuelle capacité à nous faire accéder à l'essence des objets extérieurs, à nous donner une représentation vraie du réel, ou devons-nous au contraire, pour comprendre la pensée intrinsèque de l'image, nous détourner des critères du vrai, du certain, de l'immédiatement identifiable ? Devons-nous, pour saisir l'expérience intellectuelle que l'image nous propose, dépasser l'aporie annoncée par Merleau-Ponty et chercher au-delà de l'équivalence précaire entre voir et savoir ? Peut-être serait-ce alors la seule façon de découvrir des contenus de pensée proposés par l'image qui ne seraient pas « essentiellement menacés d'illusion ». Tout ce processus définitionnel aura en fait pour but de répondre à cette question : comment faut-il lire les images, et que peut-on espérer y trouver ?

I/ Le regard comme intention libre

1. Le réel a-t-il besoin de l'esprit pour se montrer ?

¹⁶⁶ Rykner, Arnaud, « Littérature pas morte, l'image bouge encore. », in Zimmermann, Laurent (dir.), *Penser par les images*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, 53-66, p. 62

Pour comprendre la pensée que l'image est susceptible de faire naître dans l'esprit du spectateur, il nous faut revenir à la forme la plus originelle du rapport entre image et spectateur. Dans la « phénoménologie de la perception » dont parlait Didi-Huberman, comment définir fondamentalement l'acte de voir ? Est-on obligé de le concevoir comme un processus de reconnaissance du réel à partir d'un donné sensible ? L'objectif est simple ici : faire la tentative d'une définition *a minima*, certes trop large et générale pour répondre dans l'immédiat aux différentes questions que nous avons posées, mais qui aurait justement l'avantage de ne pas condamner *a priori* certaines définitions possibles de la pensée de l'image. Comme nous étions revenus à une conception extensive du récit, que nous avons défini comme intention d'expression plutôt que comme discours signifiant, nous voulons maintenant comprendre la relation qui unit fondamentalement le contenu de l'image à l'esprit du spectateur. Comme dans le cas du récit, la question sera de savoir si cette relation ne peut exister que comme production d'un savoir ou d'une signification déchiffrable.

Que se passe-t-il, donc, quand je regarde les éléments manifestement situés à l'extérieur de moi ? Il semblerait que la réalité se manifeste à mon esprit sous la forme d'une impression sensible, plus ou moins fidèle à ladite réalité. Cette définition permet justement de poser une première question décisive : quel rôle l'esprit joue-t-il dans ce processus de perception ? Le réel se manifeste-t-il à l'esprit, ou, au contraire, l'esprit manifeste-t-il le réel ? Est-ce lui qui le fait apparaître, et, si oui, quelle est la nature de cette image qui apparaît dans mon esprit si elle n'est plus essentiellement et directement liée au réel en dehors de moi ? Pour prendre tout de suite un exemple auquel nous reviendrons souvent tout au long de notre réflexion sur la pensée de l'image (exemple que différents théoriciens de l'image ont repris spontanément à leur compte) : quel rôle mon esprit joue-t-il lorsque je vois une table ? Est-il passif, ne faisant que refléter l'objet réel pour prendre conscience de sa présence, ou est-ce plutôt lui qui constitue cet objet comme représentation mentale, devenant alors lui-même acteur du processus perceptif ? La réponse semble contenue dans la question, tant l'histoire de la philosophie a insisté sur l'idée que la conscience percevante ne pouvait être considérée uniquement comme réceptacle de l'impression que le réel produisait seul dans l'esprit du spectateur. Quand on regarde, on a certes l'impression de recevoir une information sensible émise par ce qui se trouve au-dehors. Mais pourrait-on comprendre le réel perçu si le processus entier de la perception était exclusivement physique et se réduisait à une réception visuelle passive ?

La raison de cette interrogation est claire : comprendre l'origine des images qui apparaissent à l'esprit permet de déterminer le statut ontologique de ces images : si l'esprit est passif, alors le réel ne fait que se refléter, se projeter dans la conscience. Les images présentes dans l'esprit ne sont alors qu'une empreinte de la réalité extérieure, sont directement liées à elle, et ne peuvent différer d'elle. Si au contraire on reconnaît dans l'acte de percevoir une action de l'esprit, alors le statut des images pourrait radicalement changer : produites par l'esprit, elles sont avant tout des images mentales, elles n'adhèrent pas complètement au réel existant et ne peuvent pas être réduites à son empreinte. Déterminer si l'esprit est actif ou passif au moment de la perception, c'est peut-être trouver un critère de définition fondamental à l'acte de percevoir.

Lorsqu'il catégorise dans la *Critique de la raison pure*¹⁶⁷ les différentes sources de la connaissance, et que, ce faisant, il fonde une théorie de la connaissance sensible, Kant donne de fait un élément de réponse à notre question. Il refuse en effet de considérer que les impressions sensibles qui se présentent à l'esprit (via les sens), les sensations, puissent être assimilables en l'état par la conscience du sujet. En introduisant le concept de « formes pures de la sensibilité », Kant suggère que l'esprit est nécessairement à l'origine de l'acte qui permet de percevoir le réel, c'est-à-dire de l'ordonner en formes et figures isolées les unes des autres, pour que le réel sensible ne se donne pas au sujet dans sa matérialité brute, opaque, donc aveugle. Le concept de « forme du phénomène », dans la mesure où il est censé montrer l'impossibilité de toute perception sans implication de l'esprit, est ainsi décisif dans la compréhension de la perception comme résultat d'une intention de l'esprit :

L'impression d'un objet sur la faculté représentative, en tant que nous sommes affectés, est la *sensation*, et l'intuition qui se rapporte à l'objet au moyen de la sensation s'appelle *empirique*. [...] J'appelle *matière*, dans le phénomène, ce qui correspond à la sensation ; mais ce qui fait que le divers du phénomène peut être ordonné suivant certains rapports, je l'appelle la *forme* du phénomène. Et comme ce en quoi les sensations peuvent seulement se coordonner et être ramenées à une certaine forme ne peut pas être encore sensation, il s'ensuit que, si la matière de tout phénomène ne nous est donnée, il est vrai, qu'*a posteriori*, il faut que sa forme se trouve *a priori* dans l'esprit toute prête à s'appliquer à tous, il faut, par conséquent, qu'elle puisse être considérée indépendamment de toute sensation.¹⁶⁸

Ainsi Kant esquisse-t-il la distinction entre matière des phénomènes, qui correspond donc aux sensations qui nous viennent directement des sens, et forme des phénomènes, qui

¹⁶⁷ Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris, PUF, 2012

¹⁶⁸ Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 53

permet d'organiser – même de façon minimale – la perception du réel (les sensations). Si les phénomènes n'avaient pas de forme, s'ils n'étaient que matière, il serait impossible de se repérer à l'intérieur de nos sensations, puisque la conscience adhérerait immédiatement au donné sensible. Or, cette capacité d'organiser le sensible ne peut être contenue dans les sensations brutes que nous donnent nos sens, qui n'ont – en tant qu'organes physiques – pas la capacité de traiter l'information qu'ils relaient. En effet, les sensations sont par nature *a posteriori*, elles se produisent seulement si, en quelque sorte seulement après que le réel existant a stimulé l'esprit. Pour organiser ce divers sensible, on a besoin au contraire d'imaginer quelque chose qui ne dépende pas des sensations ponctuelles, mais qui, *a priori*, existe pour organiser le processus de perception. C'est justement la forme d'un phénomène. Dans le schéma kantien, les rapports sont clairs : la matière sensible est aveugle parce qu'elle ne consiste qu'en un affect physique (le réel stimule nos organes) ; mais la sensibilité, parce qu'elle possède des formes *a priori*, est capable d'organiser la matière sensible brute. L'esprit joue alors un rôle actif dans la constitution (nous n'en sommes pas encore à l'idée de reconnaissance, pour laquelle nous aurons besoin des concepts) des phénomènes, donc dans l'activité de perception. Il précise ensuite la nature de la forme *a priori* en la distinguant d'un côté des propriétés perçues par la sensibilité, de l'autre des propriétés pensées par l'entendement :

J'appelle pures (au sens transcendantal) toutes les représentations dans lesquelles ne se rencontre rien de ce qui appartient à la sensation. Par suite, la forme pure des intuitions sensibles en général se trouvera *a priori* dans l'esprit dans lequel tout le divers des phénomènes est intuitionné sous certains rapports. Cette forme pure de la sensibilité peut encore s'appeler intuition pure. Ainsi, quand je détache de la représentation d'un corps ce qui en est pensé par l'entendement, comme la substance, la force, la divisibilité, etc., et aussi ce qui appartient à la sensation, comme l'imperméabilité, la dureté, la couleur, etc., il me reste encore pourtant quelque chose de cette intuition empirique : l'étendue et la figure. Celles-ci appartiennent à l'intuition pure qui réside *a priori* dans l'esprit, même indépendamment d'un objet réel des sens ou de toute sensation, en qualité de simple forme de la sensibilité.¹⁶⁹

La démarche de Kant est claire : mettre de côté toutes les propriétés d'un objet perçu qui sont identifiées par l'entendement d'un côté, par la sensation de l'autre. Les propriétés qui se rapportent à l'entendement sont celles qu'on peut connaître par une démarche intellectuelle (on analyse la substance, on calcule la force, on envisage la possibilité de la divisibilité, etc.) ; celles qui se rapportent à la sensation correspondent à ce que les sens nous font connaître de la matière (la couleur, la surface, etc.). Toutes ces propriétés, soient trop abstraites, soit trop immédiatement sensibles pour être des formes pures de la sensibilité, ne caractérisent pourtant

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 53

pas entièrement l'objet perçu. Si on les met de côté, il nous reste « quelque chose de cette intuition empirique » : l'étendue et la figure. Il y a donc ici quelque chose que l'esprit perçoit, qui n'est ni affect sensible, ni connaissance conceptuelle. Si l'esprit perçoit quelque chose, c'est justement parce que sa faculté de perception est capable – sans avoir recours à la notion de concept – d'organiser la perception de telle sorte que le sensible ne soit pas seulement un amas informe de matière. L'esprit organise le donné sensible grâce à deux structures fondamentales de la sensibilité : l'espace et le temps :

Nous isolerons tout d'abord la sensibilité, en faisant abstraction de tout ce que l'entendement y pense par ses concepts, pour qu'il ne reste rien que l'intuition empirique. En second lieu, nous écarterons encore de cette intuition tout ce qui appartient à la sensation, pour qu'il ne reste rien que l'intuition pure et la simple forme des phénomènes, seule chose que puisse fournir a priori la sensibilité. De cette recherche, il résultera qu'il y a deux formes pures de l'intuition sensible [...] : l'espace et le temps.¹⁷⁰

Recourir aux structures du temps et de l'espace, c'est pour Kant trouver le moyen de dépasser la simple impression sensible, le simple choc sensoriel, pour expliquer que la conscience percevante existe comme « le déploiement de toute chose dans l'unité d'un monde sensible »¹⁷¹, sans pour autant faire intervenir de connaissance conceptuelle. L'espace, en ce qu'il dispose les objets les uns à côté des autres, donc en ce qu'il isole les objets les uns des autres ; le temps, en ce qu'il permet de concevoir la continuité entre différents phénomènes, donc en ce qu'il lie les images successives qui se présentent à l'esprit, organisent tous deux la perception sensible. Ils ne sont pas des concepts définissables logiquement (du moins, pas seulement, et même, pas prioritairement : le sujet n'a pas besoin de définir ce qu'est l'espace pour percevoir des relations spatiales, et les instituer comme telles) ; ils ne sont pas non plus des éléments propres que la sensibilité pourrait percevoir à l'extérieur d'elle-même. Ils sont donc ce qui permet d'établir les relations organisant la perception sensible. Comme le rappelle Jean Beaufret : « Ainsi l'espace et le temps sont-ils des représentations transcendantales, dans la mesure où ce qui s'annonce en eux, ce n'est ni telles choses déterminées (Newton), ni même des relations entre des choses présumées (Leibniz), mais la modalité de l'appartenance de n'importe quelle chose à l'unité et à l'ajointement d'un monde. »¹⁷² « Modalité de l'appartenance à l'unité du monde », ou, comme l'écrit Kant dans un passage qui confirme le statut de l'espace comme structure *a priori*, aconceptuelle et organisante, condition de possibilité de l'expérience des phénomènes :

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 55

¹⁷¹ Beaufret, Jean, *Leçons de philosophie*, Paris, Seuil, 1998, (II), p. 39

¹⁷² *Ibid.*, p. 41

L'espace n'est pas un concept empirique qui ait été tiré d'expériences externes. En effet, pour que certaines sensations puissent être rapportées à quelque chose d'extérieur à moi (c'est-à-dire quelque chose situé dans un autre lieu de l'espace que celui dans lequel je me trouve), et de même, pour que je puisse me représenter les choses comme en dehors et à côté les unes des autres, – par conséquent comme n'étant pas seulement distinctes, mais placées dans des lieux différents – il faut que la représentation de l'espace soit posée déjà comme fondement. Par suite la représentation de l'espace ne peut pas être tirée par l'expérience des rapports des phénomènes extérieurs, mais l'expérience extérieure n'est elle-même possible avant tout qu'au moyen de cette représentation.¹⁷³

L'identification des formes pures de la sensibilité par Kant met en valeur trois idées décisives pour la définition du rapport entre esprit et image : la conscience percevante est nécessairement active au moment de la perception, puisque le sensible ne peut être organisé comme perçu que si la conscience le saisit à partir des catégories de l'espace et du temps ; cette perception est aconceptuelle, puisque l'espace et le temps ne sont eux-mêmes pas des catégories conceptuelles ; il n'y a aucun domaine de la perception – cela vaut même pour les actes perceptifs les plus élémentaires, qui ne visent pas à établir une connaissance – où l'esprit ne soit pas déjà actif pour transformer le réel affectant en un réel représenté à l'intérieur de l'esprit.

Faire, comme Kant, de l'espace et du temps les structures fondamentales de la sensibilité présuppose une part active de l'esprit à l'origine de toute perception – au moins visuelle. Cette part active, qui permet d'organiser les sensations brutes pour produire un « monde sensible » (Beaufret) cohérent, revient de fait à une mise à distance de l'esprit vis-à-vis du réel. Il n'est pas confronté directement et aveuglément au sensible, mais l'appréhende grâce à des structures qui assurent un ordonnancement minimal des phénomènes. Cette idée se rapproche de ce que Pierre Guenancia, dans son ouvrage *Le Regard de la pensée*¹⁷⁴, écrit à propos de la notion de représentation :

Un tableau est circonscrit par le regard du spectateur qui tient devant lui un ensemble de choses en rapport les unes avec les autres. A la différence de ce qu'il se passe lorsque l'esprit est emporté par le cours des choses, comme lorsqu'on agit ou qu'on pense à un problème par exemple, quand on se représente quelque chose, on occupe une position depuis laquelle les choses sont observées, ou contemplées, ou regardées.

A mon sens, c'est cette position qui permet le changement qu'opère la représentation d'une chose réelle à un objet réfléchi. Quand je regarde un tableau mais aussi quand je forme une pensée en sachant que c'est une pensée, j'ai affaire à un objet réfléchi et non à l'objet même. [...] C'est donc presque toujours un détachement du réel que réalise la représentation, mais ce n'est pas le détachement du rêve ou de l'imaginaire qui tourne le dos à la réalité, c'est plutôt de l'ordre de

¹⁷³ Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 55

¹⁷⁴ Guenancia, Pierre, *Le Regard de la pensée*, Paris, PUF, 2009

l'éloignement qui donne à sa façon une prise sur la réalité. Ce n'est pas une évasion mais une position.¹⁷⁵

La représentation se rapproche des formes pures de la sensibilité chez Kant en ce qu'elle permet de se mettre à distance du réel, de s'émanciper d'une saisie aveugle du sensible, qui ressemble à la vision superficielle des choses que l'on a lorsqu'on regarde le réel en étant « emporté par le cours des choses ». Le « détachement du réel » que réalise la représentation, dans la mesure où ce détachement permet en fait d'avoir une « prise sur la réalité », remplit la même fonction que les formes de l'espace et du temps : ils ont en commun d'organiser le sensible. Chez Guenancia, ce sensible est organisé en une « représentation ». L'auteur précise cependant qu'il faut entendre sous ce terme une signification très précise :

Non, parce qu'il ne s'agit pas de réhabiliter l'usage indéfini du terme de « représentation », y englobant le sens moderne de contenu mental ou d'objet mental en général, mais de distinguer entre deux sens, ou deux usages de ce même terme : a) le sens passif d'objet dans la conscience (cf. l'illusion d'immanence que Sartre dénonce dans les théories de l'image comme dans les choses de l'esprit) [...] ; b) le sens actif d'une opération de l'esprit qui se donne sur le mode irréel et fictif d'un objet (que ce soit une chose perçue, un événement, une situation).¹⁷⁶

Guenancia entend donc la représentation non comme la transposition du réel sensible à l'intérieur de l'esprit, comme si le réel laissait une empreinte dans la conscience du sujet percevant, mais comme une opération, active, qui voit l'esprit organiser le réel, le mettre à distance pour mieux le percevoir. Il y a là une nette convergence avec Kant, pour qui la perception ne peut résulter du seul affect sensible et dépend nécessairement d'une action ordonnante de l'esprit.

S'il est possible de deviner une activité de l'esprit dans le cas des formes de perception les plus élémentaires, celle-ci se remarque avec plus d'évidence encore dans les situations où l'esprit arrive à s'abstraire complètement du sensible pour reconnaître devant lui un objet bien précis. Lorsque je regarde une table, je suis capable de reconnaître la table devant moi parce que mon esprit reconnaît la forme, les caractéristiques et la fonction de la table par-delà la simple perception de la matière « bois ». La perception n'est possible que si la conscience percevante est capable, par une opération de l'esprit, de ramener le divers sensible en une synthèse qui dépasse l'opacité de la matière brute. Si on change de niveau, que l'on passe de l'objet-table à un ensemble de tables disposées d'une certaine façon, la conscience réalise également une synthèse pour deviner un sens abstrait derrière un pur donné sensible :

¹⁷⁵ Guenancia, Pierre, *Le Regard...*, op. cit., p. 18

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 22

Considérer quelque chose, ce n'est pas ajouter à la perception ordinaire que nous en avons une attention supplémentaire, mais c'est changer de plan d'appréhension, passer d'une appréhension directe, en mouvement, d'une chose, par exemple des tables disposées dans une salle, à l'aperception de l'ordre dans lequel elles sont disposées, des figures qu'elles décrivent, ou d'autres possibilités plus configurationnelles que matérielles ou sensibles. En se représentant cet ensemble de tables comme formant des rangées distinctes, comme étant carrées et rectangulaires, ou encore comme constituant par le seul effet de leur disposition un ensemble de places qui peut être distingué de ce qui les occupe, je passe d'une perception en mouvement de la salle dans laquelle j'entre à une réflexion sur un objet devenu exemplaire d'autre chose (structures, relations) abstraite du monde dans lequel lui et moi nous nous tenons ordinairement [...].¹⁷⁷

Ici encore, Guenancia oppose la perception des choses « en mouvement », comme tout à l'heure nous regardions en étant « emportés par le cours des choses », regard qui ne pose pas l'objet regardé comme objet propre de perception, à une autre sorte de perception, qui elle donne lieu à une réflexion sur l'objet présent devant moi. Impossible de ne pas remarquer ici l'activité de l'esprit, qui d'une vision sensible particulière, crée un tout cohérent et permet ainsi de reconnaître une forme dont on comprend l'existence, l'objectif et la cause : la disposition des tables pour permettre la tenue d'une réunion, par exemple.

Entendons-nous bien sur la portée de l'argument que nous avançons ici : il n'est pas encore question de dire que la reconnaissance de la table est la seule modalité possible du regard, ni donc de concevoir celui-ci exclusivement comme acte de reconnaissance. Mais cet exemple montre en revanche que se trouve à l'origine du regard une intention de prendre les choses en vue – intention d'où dérive ici la reconnaissance de l'objet « table ». S'il n'est pas possible encore d'assurer avec certitude la liaison automatique entre regard et reconnaissance, du moins est-il possible de remarquer que l'esprit ne peut être passif quand il prend en vue quelque chose. L'esprit semble donc bien être actif, non passif, quand il perçoit. Il ne suffit pourtant pas de savoir que l'esprit est actif, il faut également comprendre la nature de cette activité. Pour l'instant, et à défaut d'avoir plus avancé dans la définition de la perception comme acte, nous pouvons simplement dire que l'esprit réalise deux opérations : chercher à prendre en vue le réel d'un côté, organiser le donné sensible de l'autre. En somme, nous ne pouvons définir l'acte de percevoir pour l'instant que comme une intention organisante.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 25

2. La liberté absolue de la représentation

On ne peut concevoir de perception sans une activité de l'esprit. Nous avons pour l'instant défini cette activité, dans sa manifestation minimale, comme l'intention de voir quelque chose, et la capacité à organiser le donné sensoriel en un « monde sensible » faisant unité. Dans un passage que nous avons cité plus haut, Pierre Guenancia opposait la « chose réelle », présente matériellement hors de moi, et la « chose réfléchie », qui désigne chez lui la représentation de la chose réelle à l'intérieur de mon esprit. Quel est donc le statut de cette « chose réfléchie » ? L'image est-elle une empreinte du réel dans l'esprit, ou une construction propre à l'esprit qui, partant d'un donné sensible, crée une représentation mentale ? Dans quelle mesure la représentation est-elle encore liée au réel ?

Si l'esprit joue un rôle actif dans la construction de la perception, il est difficile de définir l'image qui se forme dans la conscience comme une empreinte que le réel laisse en moi. Si l'esprit agit, on ne peut pas dire que dans la conscience se trouve un simple reflet de la chose réelle en dehors de moi, qui s'y serait déposée comme sur une pellicule, mais plutôt la chose réelle en tant qu'elle est représentée, donc la chose représentée. Cette chose représentée (« réfléchie », dirait Guenancia) est nécessairement une réalité mentale. La chose représentée, ou représentation, n'est donc pas quelque part entre le réel (dont elle serait l'image) et l'esprit (qui ne serait que son support). Elle est radicalement du côté de l'esprit, et non du réel. Il faut nuancer la portée de cette affirmation. La représentation n'est pas séparée absolument du réel qui l'a fait naître, elle s'en trouve mise à distance. Elle n'est pas étrangère à ce réel, mais elle n'y adhère pas complètement. N'y adhérant pas, elle se libère du réel. Non, encore une fois, dans le sens où elle lui tournerait le dos. Mais dans le sens où l'esprit, justement parce qu'il se le représente, peut regarder le réel de différentes façons, peut y voir apparaître différents spectacles. En revenir à l'exemple de la rangée de tables permettra sans doute de clarifier le statut de cette représentation libre.

Nous sommes dans une salle et avons devant les yeux plusieurs tables, disposées en rectangle pour permettre la tenue d'une réunion. Je vois ces tables et reconnais leur fonction, en tant que tables, mais aussi comme tout agencé en vue d'une finalité précise : faciliter la communication entre les différents membres de la réunion. Dans la première analyse que nous avons donnée de cet exemple, nous mettons en avant l'action de l'esprit qui inférait d'un donné sensible une connaissance abstraite (la nature de la table, ce à quoi elle sert, la raison

pour laquelle les différentes tables sont ordonnées ainsi). Le détachement du sensible permet donc de reconnaître une réalité abstraite. Mais ce mouvement de détachement vis-à-vis du sensible brut débouche-t-il nécessairement sur la reconnaissance d'une disposition particulière pensée en fonction d'une finalité précise ? Si l'esprit est assez libre pour se détacher du sensible, n'est-il pas assez libre aussi pour voir dans cet agencement de tables autre chose qu'un moyen en vue d'une fin ? Suis-je tenu de considérer ces tables du point de vue de leur utilité (pour moi ou pour d'autres), ou ne puis-je pas aussi y voir une figure autonome, un simple agencement de formes et de couleurs, comme je regarderais les formes et les couleurs d'un tableau ? C'est déjà ce que disait Pierre Guenancia : l'esprit n'arrive pas seulement à dépasser la matérialité sensible pour voir l'ordonnement abstrait, il est plus généralement capable de prendre de la distance vis-à-vis du réel perçu pour ne pas le considérer d'un seul point de vue. C'est en tout cas le commentaire qu'il fait de son exemple des rangées de tables :

La chose vue est alors l'occasion d'une réflexion qui la transforme en objet de pensée, détaché de l'ensemble des choses avec lesquelles elle est ordinairement appréhendée, considérée en repos en quelque sorte, condition pour que la pensée s'en saisisse et en fasse un autre usage que celui qu'elle a dans la réalité. Mais cette immobilisation de la chose devenue chose représentée (et non plus chose réelle) est la condition de l'expérience de la variation des points de vue qu'en fait l'esprit quand il se représente la chose en question.¹⁷⁸

Quand il se rapporte au réel, l'esprit se met à distance. Cette mise à distance peut être opérée à différents niveaux. Au niveau le plus élémentaire, elle permet de remarquer que la table est un objet séparé des autres objets qui se trouvent à côté d'elle. Elle peut également permettre de ne pas s'en tenir à la matérialité de la chose et de reconnaître derrière celle-ci un objet, ayant une cause et une finalité précises. Mais la mise à distance peut aussi être le moyen de regarder l'objet depuis un point de vue radicalement différent, en y distinguant seulement une forme ou une figure. L'esprit, en regardant le même réel (une rangée de tables) selon des perspectives différentes, fait l'expérience de la « mobilité de son regard »¹⁷⁹. La caractéristique principale de la représentation de la réalité à l'intérieur de la conscience est donc qu'elle est absolument libre, qu'elle est en fait une conséquence de la possibilité toujours ouverte de voir le réel se manifester différemment. Guenancia continue :

Dès lors qu'il n'est plus pris dans le cours relativement uniforme des choses, où s'enchaînent, s'emboîtent perceptions et actions, dès lors qu'il s'en absente quelque peu, l'esprit se met à

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 26

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 26

envisager les choses, il découvre leurs aspects, il entre dans le régime du possible et cesse d'être limité à la perception de la réalité.¹⁸⁰

Précisons immédiatement que cette distanciation vis-à-vis du réel ne correspond pas à une vision moins nette, plus incertaine, des phénomènes extérieurs. Pierre Guenancia lui-même récuse ce risque, en soulignant que la liberté du regard n'implique pas une déformation de la réalité, mais simplement une liberté plus grande de choisir la modalité du regard :

Mais au lieu de substituer au monde réel un monde imaginaire, c'est la réalité elle-même qui est ici en quelque sorte imaginée. Dans l'acte de se représenter une chose comme ceci ou cela [...], c'est l'entendement qui imagine : on ne ferme pas les yeux pour pouvoir rêver plus librement, on regarde autrement les choses qui peuvent alors se disposer différemment de ce qu'elles sont ou apparaissent à une perception directe, nous faisons l'expérience de la liberté de l'esprit.¹⁸¹

La liberté du regard n'est donc pas une liberté usurpée, elle provient directement de la nature mentale – et non réelle – de toute représentation. L'esprit n'est pas libre de choisir le matériau sensible qu'il aura à traiter, puisque celui-ci lui est imposé par les sens. Il est libre en revanche d'aborder ce donné sensible depuis tel ou tel point de vue. Pierre Guenancia définit même le régime de la représentation comme le régime de la possibilité :

Ayant le statut d'un mode, la représentation ne rentre pas dans le domaine de l'être et du non-être, elle n'est pas une réalité, comme la chose perçue en dehors de nous, mais elle n'est pas non plus un néant de réalité, un rien, comme une brume qui se dissipe à la lumière du soleil. Elle est une façon de se rapporter aux choses et, comme façon, elle « est » une modalité, non pas au sens où l'on parle de la modalité du jugement [...], mais de l'entendement considéré alors comme une capacité de modification : non pas de la réalité, bien sûr, du moins pas directement et par lui-même, mais de la façon de l'envisager et de la comprendre. Pour le dire autrement et spécifier du même coup la nature ou le type de modalité que l'activité représentationnelle découvre à la conscience du sujet, la représentation est la source ou le fondement toujours disponible de l'idée de possible.¹⁸²

Il est très intéressant que lui aussi fonde la définition de la représentation comme possibilité sur la relation ambiguë de celle-ci à la notion de réalité¹⁸³ : la représentation n'a certes pas le même degré de réalité que la chose extérieure, mais elle n'est pas non plus une illusion de réalité. Elle est essentiellement une façon d'appréhender la réalité, ce que Guenancia appelle donc un « mode », ou, plus loin, une « modalité ». Le principe même de modalité tel que le définit ici Guenancia implique l'existence de différentes modalités : chaque modalité ne visant pas à restituer, à reproduire le réel, mais seulement à en donner une certaine

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 26

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 26

¹⁸² *Ibid.*, p. 153

¹⁸³ Sur le rapport entre chose réelle, chose représentée et possibilité, cf *ibid.*, p. 58 : « Alors que la chose réelle est ainsi et pas autrement (sans cela, elle ne serait pas réelle, alors qu'elle n'est que ce qu'elle est, l'objet idéal et irréel, la représentation, se prête à toutes sortes de variations, elle se « possibilise » et présente ainsi à l'esprit autant d'aspects (ou : elle se présente à l'esprit avec autant d'aspects) que celui-ci est capable d'apercevoir en elle. »

compréhension, l'idée de modalité exclut celle de totalité. Ainsi, toute appréhension du réel se fait d'un certain point de vue, chaque point de vue donnant lieu à différentes visions – c'est précisément ce que l'exemple des tables avait montré. C'est donc parce que la représentation n'adhère pas à la réalité qu'on peut la considérer comme libre, mobile, capable d'exploiter toutes les ressources du possible, découvrant tout le potentiel représentatif caché dans le réel. Dévoiler le potentiel représentatif de la réalité, c'est pour lui produire un « surcroît de visibilité »¹⁸⁴ : alors que l'idée générale ou le concept, en cherchant à identifier, « rapporte une multiplicité atomique à l'unicité de l'essence », la représentation procède dans la direction opposée et ouvre l'univocité de l'objet à des figures qu'on ne semblait pas à première vue pouvoir déceler en lui. C'est justement donc parce que la représentation est libre qu'elle rend l'objet plus visible – non pas au sens où on distinguerait mieux l'objet en question, mais au sens où on voit plus de choses grâce à cet objet.

Pour fonder la liberté de l'esprit au moment de la représentation, Jean-Luc Nancy recourt également à la distinction entre chose réelle et chose représentée, mais en insistant de son côté sur la nature de l'image comme apparition, comme jaillissement visuel :

Le distinct est au loin, il est à l'opposé du proche. Ce qui n'est pas proche peut être écarté de deux manières : écarté du contact ou bien de l'identité. Le distinct est distinct selon les deux manières. Il ne touche pas, et il est dissemblable. Telle est l'image : il lui faut être détachée, mise dehors et devant les yeux [...], et il lui faut être différente de la chose : essentiellement, elle s'en distingue. [...] Comment l'image se donne par un trait distinctif (toute image se déclare ou s'indique « image » de quelque façon), et comment ce qu'elle donne ainsi est d'abord une force, une intensité, la force même de sa distinction.¹⁸⁵

Le constat de Jean-Luc Nancy est très clair : dans son essence, l'image se distingue de la chose réelle. Il est intéressant que l'auteur lie très étroitement la façon d'exister de l'image – comme apparition, et plus encore, comme apparition « se distinguant » – et son intrinsèque hétérogénéité à la chose réelle. Le postulat de départ est que l'image ne se donne jamais pour le réel, qu'elle se donne au contraire toujours d'emblée comme la représentation du réel. Le terme de représentation ne doit pas être ici entendu au sens d'une imitation plus ou moins fidèle qui chercherait à passer pour le réel. La représentation est au contraire la simple manifestation de telle ou telle caractéristique du réel, et, en tant que telle, elle montre elle-même qu'elle n'est qu'une représentation parmi d'autres du réel (« toute image se déclare ou

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 111 : « Une idée générale rapporte une multiplicité atomique à l'unicité de l'essence. Une figure apporte un surcroît de visibilité. » Nous nous permettons de rapprocher ici les notions de représentation et de figure dans la mesure où Pierre Guenancia lui-même assimile l'une à l'autre – cf *ibid.*, p. 27 : « Le point de vue de la représentation est celui de la figure et non de la réalité, la figure n'étant pas la négation de la réalité, mais son élévation ou sa réduction (ce qui revient au même) au rang d'objet de pensée ou d'entendement. »

¹⁸⁵ Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 12

s'indique « image » de quelque façon »). Comment peut-elle ainsi se déclarer image ? Cela tient moins à une capacité d'annonce interne à l'image (qui ne s'accompagne pas nécessairement d'un discours explicite, « je ne suis qu'une image » ou « ceci n'est pas une pipe ») qu'à une compétence de lecture du spectateur, capable de reconnaître dans l'image la dimension parcellaire de la représentation. L'image se présente toujours – certes, de façon implicite – comme représentation existant parmi d'autres représentations possibles. Elle n'est qu'une représentation parmi d'autres parce qu'elle liée à un point de vue particulier, saisissant l'objet dans des conditions particulières, et non dans l'absolu. Partant, elle s'annonce toujours comme non-totalisante, comme ne montrant pas de façon exhaustive tout ce qu'il y a à savoir de l'objet qu'elle présente.

L'image se présente donc comme n'étant pas la chose réelle. Elle existe comme distinction vis-à-vis de la chose. Elle ne peut pas ne pas se distinguer de la chose réelle. Conséquence décisive : l'image n'est pas de la même nature que les choses réelles, puisque, en tant que principe de distinction, elle ne peut exister dans le régime des choses réelles. Il serait illusoire de définir les images en utilisant des catégories de pensée qui servent à décrire les choses réelles – alors même que les images existent pour se distinguer des choses réelles. C'est ce qui pousse Jean-Luc Nancy à ne pas les décrire comme choses fixes, mais au contraire comme « intensité » ou « force », et même : « force même de sa distinction ». L'image existe donc selon une modalité très particulière : elle n'est pas le produit d'une chose réelle dont la nature se rapprocherait de la chose réelle. Elle émane de la chose réelle (mais n'existe pas seulement à travers elle, c'est le premier point que nous avons démontré), mais existe comme manifestation. Elle est intrinsèquement un processus, et non une entité définissable dans l'absolu. C'est la raison pour laquelle les tentatives pour la définir tâtonnent¹⁸⁶ ; c'est la raison surtout pour laquelle elle laisse une part de liberté à l'esprit qui perçoit le réel et le transforme en représentation : puisqu'elle est seulement un processus d'apparition, elle n'a pas de réalité fixe, elle laisse donc l'esprit libre de voir ce qu'il y trouve, ce dernier n'étant pas obligé de suivre de schéma interprétatif prédéterminé. La remarque de Jean-Luc Nancy nous permet en réalité de faire un pas en avant : avec Kant et Guenancia, nous avons appris qu'une image – ou « représentation » – se distinguait nécessairement de la

¹⁸⁶ La définition de Jean-Luc Nancy indique clairement une différence fondamentale de nature entre image et chose réelle ; sa conception de l'image comme pure apparition, comme manifestation du principe de distinction rappelle dans une certaine mesure la difficulté avec laquelle Pierre Guenancia essayait de caractériser la nature d'images qui, chez lui aussi, ne pouvaient être assimilables à des choses réelles : « Ayant le statut d'un mode, la représentation ne rentre pas dans le domaine de l'être et du non-être, elle n'est pas une réalité, comme la chose perçue en dehors de nous, mais elle n'est pas non plus un néant de réalité, un rien, comme une brume qui se dissipe à la lumière du soleil. » (*supra.*, p. 14)

chose réelle qu'elle représentait, qu'il était impossible qu'elle se fît passer pour elle. Avec Jean-Luc Nancy, nous apprenons que l'image en elle-même ne peut être considérée comme réalité définissable, mais seulement comme processus d'apparition. Idée qui explique d'autant mieux que, quand l'esprit fait du réel une image, il puisse « exercer la mobilité de son regard ». L'image est une force qui se donne à voir, le regard est une intention : les deux pôles de la relation se rejoignent, puisqu'ils existent selon la même modalité d'existence : c'est parce que le regard cherche quelque chose (même inconsciemment) que l'image lui apparaît, donc qu'elle advient à l'existence comme processus de manifestation.

Quand on connaît sa définition spécifique de l'image et de sa modalité d'existence, on comprend mieux pourquoi, dans le même ouvrage, Jean-Luc Nancy fait du portrait l'image par excellence :

Toute image relève du « portrait », non pas en ce qu'elle reproduirait les traits d'une personne, mais en ce qu'elle tire (c'est la valeur sémantique étymologique du mot), en ce qu'elle extrait quelque chose, une intimité, une force. Et, pour l'extraire, elle la soustrait à l'homogénéité, elle l'en distrait, elle la distingue, elle la détache et elle la jette en avant. Elle la jette au-devant de nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son stigma : son tracé, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature, tout cela à la fois.¹⁸⁷

Deux choses à comprendre ici : pourquoi peut-on dire que, plus que n'importe quelle autre image, le portrait jette le « montré » au-devant du spectateur, et en quoi le processus de distinction à l'œuvre dans le portrait est particulièrement représentatif de la façon dont les images se présentent à l'esprit du spectateur ? Il faut en réalité traiter d'abord la seconde question pour bien répondre à la première. Quel est le phénomène de distinction à l'œuvre dans le portrait ? On peut imaginer que ce processus est triple : le portrait distingue le visage du reste du monde, il le met particulièrement en avant parce que tout portrait se fonde en fait sur le contraste entre la figure humaine et le fond, l'arrière-plan qui n'existe en fait que pour que le visage s'en détache. L'intérêt du portrait est de voir se détacher le visage, sa composition est donc orientée en fonction de ce rapport particulier entre fond et visage. Le second mouvement de distinction serait celui de distinguer l'image donnée de la chose réelle, en ne se présentant que comme une représentation possible parmi d'autres. Ce mouvement est particulièrement prégnant dans le cas du portrait, puisque différents portraits du même visage peuvent donner lieu à des images différentes les unes des autres. Le dernier mouvement de distinction est celui que Jean-Luc Nancy met particulièrement en valeur dans le paragraphe que nous avons cité : le portrait se distingue du visage lui-même, dans la mesure où il ne se

¹⁸⁷ Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images, op. cit.*, p. 16

limite pas à stimuler la reconnaissance d'une personne en particulier. C'est, selon l'auteur, une capacité à extraire de « l'homogénéité » (de la figure, suppose-t-on, de cette homogénéité que possède un visage que l'on reconnaît immédiatement comme visage) une « force ». Nous comprenons cette force potentielle du visage comme l'énergie qui montre à travers les traits d'un visage une idée plus générale, qu'il s'agisse d'un trait de caractère (tel visage où se manifesterait la bonté, la sévérité, la fragilité, etc.) ou d'une caractéristique essentielle de l'être humain (tel visage où se manifesterait la jeunesse, la vieillesse, la maladie, la vitalité, etc.). Le portrait – et les impressions qu'il fait naître – se distingue alors du visage particulier, et en cela possède une force propre, qui brise l'homogénéité du visage (dans le sens, encore une fois, où un visage est homogène quand il nous permet de reconnaître une identité précise). Faisant advenir un triple mouvement de distinction, le portrait existe en fait lui-même comme mouvement de distinction, comme « force » donc, non comme représentation fixe. S'il était une représentation fixe, il ne servirait qu'à identifier une personne derrière une image. Or, nous ne regardons pas les portraits à cette fin. Enfin, pour répondre à la première des deux questions : c'est parce que le portrait existe ainsi comme force qu'il est de ces images qui, peut-être plus que d'autres, en tout cas de façon emblématique, se projettent au-devant de nous.

La liberté de l'esprit face à l'image se manifeste enfin à travers ce que Roland Barthes a appelé dans *L'obvie et l'obtus*¹⁸⁸ le « sens obtus » des choses. La démarche de Barthes est empirique : en analysant la dimension symbolique de certaines images (il s'intéresse notamment à plusieurs séquences extraites des films d'Eisenstein et à des images de propagande nazie), il montre que des images censées exprimer une idée très précise, suivant donc un schéma de signification extrêmement codifié qui doit conduire le spectateur à l'interprétation symbolique voulue, peuvent faire naître dans l'esprit du spectateur des impressions divergentes, qui sont parfois même radicalement opposées à la signification symbolique visée. Le processus est à chaque fois similaire : une image présente concrètement un objet – que Barthes nomme niveau littéral –, et possède en même temps une signification symbolique clairement reconnaissable. C'est la « signification » de l'image. A ces deux premiers niveaux de sens s'ajoute un troisième, que Barthes appelle « signifiante », et qui s'éloigne fortement des deux premiers niveaux. La signifiante désigne en effet le moment où se manifeste dans l'image une idée qui va à contre-courant de l'intention symbolique initiale : quand une cascade de pièces d'or est censée représenter la richesse et la magnificence d'Ivan

¹⁸⁸ Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982

le Terrible, l'artificialité de serviteurs trop fardés détourne l'attention du spectateur¹⁸⁹. Quand une vieille dame apparaît à l'écran pour symboliser la misère – et du même coup, bien sûr, le courage – du peuple, Barthes ne peut s'empêcher d'y voir une figure presque bouffonne de carnaval¹⁹⁰. Quand, enfin, Hermann Goering se montre sur une photo de propagande en chasseur viril et solennel, un visage hébété en arrière-plan, la bouche ouverte et l'œil amorphe, happe le regard et vient briser l'effet visé par le dispositif symbolique¹⁹¹.

Le processus, à chaque fois, est le même : une intention très claire de signification, un recours non-dissimulé au symbolique, le verrouillage de l'image en fonction de cette intention de signification, et, pourtant, un élément visuel non-maîtrisé qui brise l'effet de sens recherché. Alors que le système de « signification » voulait imposer un sens à l'esprit (Barthes le dit lui-même : « évident, certes, mais d'une évidence *fermée*, prise dans un système complet de destination »¹⁹²), l'esprit reconquiert la liberté absolue dont il jouit quand il regarde des images pour voir autre chose que ce que l'auteur de l'image voulait montrer : « Le troisième sens, lui aussi, me paraît plus grand que la perpendiculaire pure, droite, coupante, légale, du récit : il me paraît ouvrir le champ du sens totalement, c'est-à-dire infiniment. »¹⁹³ Il n'est pas question de savoir ici si Barthes a raison de voir une image presque grotesque sous les traits d'une vieille dame misérable. Lui-même ne sait exactement comment caractériser le troisième sens, et n'essaie pas non plus de l'utiliser pour découvrir un sens caché, une interprétation pertinente de l'image :

Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents signifiants dont ce signe, dès lors incomplet, est composé [...]. Je ne sais pas si la lecture de ce troisième sens est fondée – si on peut la généraliser –, mais il me semble déjà que son signifiant [...] possède une individualité théorique ; car, d'une part, il ne peut se confondre avec le simple *être-là* de la scène, il excède la copie du système référentiel, il contraint à une lecture interrogative (l'interrogation porte précisément sur le signifiant, non le signifié, sur la lecture, non l'intellection : c'est une saisie « poétique ») ; et d'autre part, il ne se confond pas non plus avec le sens dramatique de l'épisode.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Barthes, Roland, *ibid.*, p. 44 : « c'est une certaine compacité du fard des courtisanes, ici appuyé, là lisse, distingue; c'est le nez « bête » de l'un, c'est le fin dessin des sourcils de l'autre, sa blondeur fade, son teint blanc et passé, la platitude apprêtée de sa coiffure, qui sent le postiche, le raccord au fond de teint plâtreux, à la poudre de riz. »

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 49 : « Tous ces traits (la coiffe loustic, la vieillarde, les paupières qui louchent, le poisson) ont pour vague référence un langage un peu bas, celui d'un déguisement un peu pitoyable ; joints à la noble douleur du sens obvie, ils forment un dialogisme si ténu, qu'on ne peut en garantir l'intentionnalité. »

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 54 : « la niaiserie blonde, déguisée (encore) du jeune porte-flèches, la mollesse de ses mains et de sa bouche. »

¹⁹² *Ibid.*, p. 45

¹⁹³ *Ibid.*, p. 45

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 44

Un événement perceptif se produit ici : l'image non seulement « excède » l'intention symbolique (dans ce « système référentiel » dont parle Barthes, où l'élément visuel renvoie directement et indubitablement à l'idée abstraite), c'est-à-dire que l'image ne se réduit plus au symbole qu'elle est censée représenter ; mais elle désactive aussi l'efficacité en ne se confondant pas avec le « sens dramatique » de l'épisode, donc en perturbant – par la production d'une impression dissonante – l'économie signifiante de la scène. Plus que de nous renseigner réellement sur une lecture anti-symbolique des images, la découverte intuitive du sens obtus par Barthes confirme avant tout la liberté de l'esprit face à l'image : même quand une image est très rigoureusement codée pour produire une signification précise, et donc que toute l'image doit contribuer à la manifestation de cette signification, l'esprit a toujours la possibilité d'y voir quelque chose de différent et d'inattendu. Signe, donc, que les images offrent toujours la possibilité d'une lecture ouverte.

La phénoménologie de la perception dont nous parlions en introduction apporte donc ses premiers éclaircissements : avant d'être une représentation fidèle ou infidèle de la réalité, un contenu référentiel, signifiant ou purement abstrait, l'image se définit fondamentalement comme le résultat d'une intention percevante de l'esprit. Pas d'image sans intention de percevoir. Si l'image a besoin de l'esprit pour advenir, c'est qu'elle est intrinsèquement une réalité mentale, qui n'adhère pas directement à la réalité. Cette transformation en représentation purement mentale explique la liberté dont jouit l'esprit quand il regarde une image. C'est la deuxième grande conclusion de cette première phase de définition. Guenancia fonde cette liberté sur la nature mentale de la représentation, sa distanciation particulière d'avec le réel ; Jean-Luc Nancy, de son côté, fonde cette liberté sur la définition de l'image comme un processus d'apparition qui ne vise pas à fixer la vision qu'il donne d'un objet. Les deux pensées sont proches, puisque toutes les deux aboutissent à une conception de l'image comme représentation non-totalisante, qui accepte d'autres points de vue portés sur le même objet, mais qui accepte aussi de montrer autre chose (une figure derrière la chose, en quelque sorte, ou comme en surimpression) de l'objet perçu au premier coup d'œil. Libre, le regard inquiète toujours notre représentation du monde, car il ne peut jamais considérer aucune vision, aucune représentation comme définitive. « La représentation brise les cadres déterminés, trop déterminés, dans lesquels les choses semblent se présenter d'elles-mêmes, elle fait bouger les catégories dans lesquelles nous pensons. »¹⁹⁵ Pierre Guenancia est assez clair sur ce point : le regard, parce que libre, fait en sorte que les choses ne se présentent

¹⁹⁵ Guenancia, *La Pensée du regard*, op. cit., p. 55

jamais d'elles-mêmes, dans une totale et innocente évidence. Là est la question suivante : quel rapport entretient ce regard libre à l'objet perçu, voire même à l'image ? Permet-il de le connaître, ou, à défaut, de le reconnaître ?

II/ Vision et connaissance

Si la chose représentée diffère intrinsèquement de la chose réelle, quelle est la nature du lien que le regard établit entre les deux ? La chose représentée permet-elle d'accéder à l'essence de la chose réelle ? Alors que l'on vient de définir le regard comme intention organisante, mais absolument libre vis-à-vis du réel, il nous faut remettre en question l'idée spontanément admise, selon laquelle l'image, présentant une copie du réel, est une source de connaissance du réel. Pour savoir plus précisément quelle pensée produit l'image, il est nécessaire d'interroger la capacité connaissante de l'image. Voir dans l'image un reflet du réel incite à juger la qualité de l'image en fonction de sa fidélité au réel. Mais – et c'est d'autant plus vrai que le regard est libre – là n'est peut-être pas sa véritable richesse intellectuelle. Il ne s'agit pas de nier que l'image présente de fait une copie visuelle du réel. La question est simplement de savoir si la pensée de l'image se situe ou non au-delà de la connaissance qu'elle nous donne du réel. La fonction mimétique n'est peut-être pas la seule modalité d'existence et de pensée de l'image. Interroger le rapport entre voir et savoir, c'est, si l'on suit Jean-Luc Nancy, une étape nécessaire pour appréhender l'image comme image, et non seulement comme reflet : « Du moins est-ce de ce caractère fondamental de l'image que nous devons nous occuper : non pas du caractère mimétique que la *doxa* attache tout d'abord au terme d'« image », mais bien plutôt de ceci que, même mimétique, l'image doit valoir par elle-même et pour elle-même, sous peine de n'être tendanciellement qu'une ombre ou un reflet, non pas une image. »¹⁹⁶ Là est tout l'enjeu : appréhender l'image en fonction d'une connaissance qu'elle nous donne du réel, c'est exclure a priori de la considérer comme source de pensée.

¹⁹⁶ Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 44

1. Regard et connaissance

C'est une idée classique de l'histoire de la philosophie : l'image n'est qu'une copie du réel, et, de ce fait, n'est pas capable de nous transmettre un réel savoir sur lui. Platon déjà et sa théorie de l'image comme trois fois éloignée du réel, capable seulement de tromper les enfants naïfs¹⁹⁷, Kant et sa théorie de la chose en soi qui ne peut jamais être connue par voie sensible¹⁹⁸, en passant par Descartes et l'exemple paradigmatique du morceau de cire : tous ont montré que l'image ne pouvait faire connaître l'essence des choses. Faisant allusion à la cire que Descartes prend en exemple au début des *Méditations métaphysiques*, Merleau-Ponty résume :

A quoi servirait-il de consulter nos sens, de nous attarder à ce que notre perception nous apprend des couleurs, des reflets et des choses qui les portent, puisque, de toute évidence, ce ne sont là que des apparences, et que seul le savoir méthodique du savant, ses mesures, ses expériences peuvent nous faire sortir des illusions où vivent nos sens et nous faire accéder à la vraie nature des choses ? [...] Le monde vrai, ce ne sont pas ces lumières, ces couleurs, ce spectacle de chair que me donnent mes yeux, ce sont les ondes et les corpuscules dont la science me parle et qu'elle retrouve derrière ces fantasmés sensibles. [...] La vraie cire ne se voit donc pas par les yeux. On ne peut que la concevoir par l'intelligence.¹⁹⁹

L'image ne donne qu'une apparence de réalité, et ne doit donc pas être consultée quand il s'agit de connaître. Une apparence qui peut même être délibérément trompeuse : Brecht rappelait ainsi que l'image d'une usine était la pire façon de décrire ce qui faisait la réalité de cette usine. L'image ne montre qu'un bâtiment de briques et de pierres, alors que l'usine est surtout le lieu d'un rapport de force violent entre différentes classes sociales (les employeurs d'un côté, les travailleurs de l'autre). L'image ne connaît pas, l'image détourne de la réalité. Il nous faudra certes rappeler que l'image et la connaissance profonde des choses sont hétérogènes l'une à l'autre. Mais, dans le cadre d'une réflexion sur la pensée de l'image, nous devons d'aller plus loin, en nous demandant si la fausseté de l'image la bannit nécessairement des affaires intellectuelles.

L'illusion d'optique telle que Merleau-Ponty l'a longuement analysée permet par exemple de mieux cerner l'intérêt intellectuel que peut présenter l'image malgré (et même :

¹⁹⁷ Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 1966, Livre X, p. 362 : « Soit. Tu appelles donc imitateur l'auteur d'une production éloignée de la nature de trois degrés. »

¹⁹⁸ Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 73 : « En effet, dans le phénomène, les objets et les manières d'être que nous leur attribuons sont toujours considérés comme quelque chose de réellement donné ; seulement, en tant que cette manière d'être ne dépend que du mode d'intuition du sujet, dans son rapport à l'objet donné, cet objet est distinct comme *phénomène* de ce qu'il est comme objet *en soi*. »

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Causeries*, Paris, Seuil, 1948, p. 12

jusque dans) sa fausseté. Merleau-Ponty redéfinit en effet le statut épistémologique de l'image en deux temps, grâce à l'analyse de deux illusions d'optique différentes.

Le premier exemple qu'il invoque correspond à l'expérience la plus quotidienne qui soit : lorsque nous nous tenons devant une route, elle semble très large tout près de nous, et très étroite loin de nous. Selon les lois de la perspective, la route semble donc se rétrécir au fur et à mesure que notre regard se porte vers l'horizon. Ce phénomène optique ne correspond bien sûr à aucune réalité physique : la route est de la même largeur en chaque point. Merleau-Ponty en tire plusieurs conclusions. La première, classique, est que le monde de la perception et le monde réel sont deux sphères entièrement hétérogènes l'une à l'autre : l'œil humain n'est pas fait pour connaître la constitution physique du réel. La seconde, plus originale, est que ces deux sphères d'expérience (celle de la perception et celle de la connaissance) sont non seulement hétérogènes, mais semblent en outre déconnectées l'une de l'autre : ce n'est pas parce que je sais que la route fait continuellement six mètres de large que ma perception va s'ajuster et me montrer peu à peu (après en fait que l'illusion a été corrigée intellectuellement) l'homogénéité de la largeur. La connaissance de la réalité (mesurable scientifiquement) n'a donc aucune influence sur le monde que mes yeux me présentent. La troisième remarque que Merleau-Ponty fait à propos de cette route est sûrement la plus intéressante : la totale déconnexion qu'il observe entre connu et perçu implique de reconsidérer la notion d'apparence. A proprement parler, il n'est pas possible d'isoler dans le tableau visuel que j'ai devant les yeux un élément d'erreur plutôt qu'un autre. Il n'y a pas dans cette vision une part de vérité, et une part d'erreur. Tout existe selon la même modalité, qui est fondamentalement différente de la modalité de la connaissance. Dès lors, l'apparence n'est pas une négation de la connaissance, et donc en même temps du réel ; elle est une façon particulière d'appréhender le réel, avec une logique interne propre :

Encore ne dois-je pas comprendre ici l'apparence comme un voile jeté entre moi et le réel : le rétrécissement n'est pas une déformation, la route proche n'est pas « plus vraie » : le proche, le lointain, l'horizon dans leur indescriptible contraste forment système, et c'est leur rapport dans leur champ total qui est la vérité perceptive.²⁰⁰

La perception visuelle, avec cet effet de rétrécissement, ne correspond certes pas à la réalité physique de l'objet regardé. En cela, elle n'est pas fidèle à la réalité physique de cet objet. La route près de moi n'est pas plus vraie que loin de moi parce que rien dans l'image ne permet d'accéder au vrai. Il y a donc bien une déconnexion totale entre perception et connaissance, déconnexion où se trouve précisément – selon Merleau-Ponty – la possible réhabilitation

²⁰⁰ Merleau-Ponty, *Œuvres*, Paris Gallimard, 2010, p. 1656

cognitive de l'image : elle « forme système » en dehors du principe de connaissance. Elle a beau être fautive, elle n'en est pas moins un système, elle n'en montre pas moins quelque chose. La perspective donne une vision biaisée du monde physique, mais montre en même temps autre chose – nous donne une vision différente du monde. A partir du moment où l'on ne juge pas l'image en prenant pour critère sa fidélité au réel – critère de toute façon illusoire en raison de la déconnexion que Merleau-Ponty vient de démontrer –, il est possible d'imaginer une « vérité perceptive ».

Ce premier exemple rappelle l'hétérogénéité fondamentale entre connaissance et perception, sans pour autant en déduire l'impossibilité absolue de trouver dans l'image une forme de vérité. Le second exemple vient confirmer cette idée en rappelant que la perception visuelle a un statut visuel très particulier. Autre situation quotidienne : nous nous promenons sur une plage, nous apercevons au loin une tâche noire sur le sol. La vue, rendue difficile par la lumière du soleil et l'éloignement, nous fait croire qu'il s'agit d'un morceau de bois. En nous approchant, nous nous rendons compte qu'il s'agissait en fait d'une pierre. Situation différente donc d'avec le premier exemple : alors que tout à l'heure l'illusion persistait, elle est ici corrigée – ce qui la dévoile d'ailleurs comme illusion. Mais la conclusion est en fait similaire : puisqu'on reste dans le domaine de l'image, et malgré la correction de l'illusion, nous ne sommes pas passés du domaine du faux à celui du vrai : « Car, lorsqu'une illusion se dissipe, lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première. »²⁰¹ Que nous voyons du bois ou une pierre, nous restons dans l'ordre du visible. La pierre est, comme le bois, une apparence. Je ne la connais pas plus que je ne le connaissais. Je ne la connais pas, je la vois. L'erreur est donc de considérer que, le regard s'étant fait plus précis, il s'est transformé en accès immédiat à la vérité. L'erreur consiste à penser qu'il a perdu ce qui est une de ses caractéristiques fondamentales : le fait de, toujours, pouvoir donner lieu à l'illusion.

Les deux images, même si l'une est plus fidèle au réel physique que l'autre, ont en fait le même statut épistémologique. La seconde n'est donc pas plus réelle que la première. Elle n'est pas plus de réalité en tant qu'image que la première. La première illusion n'est donc pas du néant : elle a en effet montré quelque chose qui aurait pu être vrai ; en cela elle n'est pas irréaliste. L'illusion d'optique n'invalide pas la capacité de l'image à montrer quelque chose,

²⁰¹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 1673

donc à présenter une forme de réalité (réalité qui n'est pas nécessairement jugeable seulement en fonction de sa fidélité au réel) :

Et c'est pourquoi la fragilité même de telle perception, attestée par son éclatement et la substitution d'une autre perception, loin qu'elle nous autorise à effacer en elles toutes l'indice de « réalité », nous oblige à le leur accorder toutes, à reconnaître en elles toutes des variantes du même monde, et enfin à les considérer non comme toutes fausses, mais comme toutes « vraies », non comme des échecs répétés dans la détermination du monde, mais comme des approches progressives.²⁰²

Les illusions ne sont pas irréelles, justement parce qu'elles sont une appréhension, certes incorrecte, du monde. Elles donnent une vision possible du monde. La possibilité, c'est, on se le rappelle, une des caractéristiques fondamentales du regard selon Guenancia. Ce n'est pas hasard si Merleau-Ponty, dans son analyse de la seconde illusion, recourt lui aussi à ce concept : « Ce que chaque perception, même fausse, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de le manifester, à titre de *possibilités du même monde*. »²⁰³

Le savoir n'est donc pas un critère pertinent pour comprendre le voir : parce que les images ne sont pas capables de nous faire connaître quelque chose, et plus fondamentalement parce qu'image et connaissance existent selon des modalités différentes. Mais aussi parce que la connaissance du monde n'a pas de réelle influence sur notre façon de percevoir, dans le sens où l'illusion corrigée n'est pas frappée d'irréalité, et surtout n'est pas moins réelle que la perception rendue plus précise par la connaissance du monde. Les images ne disparaissent pas parce qu'on a découvert qu'elles étaient des illusions (c'est ce que montre parfaitement l'exemple de la route). Dès lors, l'intérêt intellectuel qu'elles présentent se situe sûrement par-delà la connaissance factuelle du réel qu'elles peuvent donner.

2. Regard et reconnaissance

Si voir ne permet pas de savoir, il semble pourtant que le regard permette à l'homme d'avoir des points de repère dans le réel. Si donc le regard ne peut avoir de valeur scientifique, il semblerait bien qu'il remplisse une fonction pragmatique. Je ne connais peut-être pas les objets que je rencontre simplement parce que je les regarde, mais je peux tout du moins les

²⁰² Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 1675

²⁰³ *Ibid.*, p. 1675

reconnaître. Certes, mais l'expérience que nous pouvons faire face à l'image se réduit-elle à cette reconnaissance ? Il ne s'agit pas bien sûr de mettre en doute le fait même de la reconnaissance – et de suggérer que toutes les reconnaissances visuelles que nous opérons chaque jour ne seraient que des illusions. Nous pouvons en revanche nous demander si cette opération de reconnaissance épuise le potentiel de pensée présent dans chaque image, et si l'expérience de reconnaissance est réellement à la mesure des possibilités offertes par la nature formelle de l'image. Dans un premier temps, il nous faudra donc comparer l'acte de définir (en tant qu'il est étroitement lié à celui de reconnaître) et celui de regarder. Dans un second temps, nous nous essaierons de caractériser la pensée qui est présupposée par l'acte de reconnaître.

En premier lieu donc, regarder et définir. Définir se rapproche de reconnaître puisque, dans les deux cas, certaines caractéristiques de l'objet sont identifiées comme particulièrement constitutives de son essence et permettent de l'isoler au milieu des autres objets. Nous pouvons d'emblée remarquer que la définition et le regard se situent dans deux sphères différentes : d'un côté le monde abstrait des caractéristiques essentielles ; de l'autre le monde concret de l'événement visuel. Cette différence n'est pas neutre : le passage d'une sphère à l'autre implique en effet un changement radical dans l'intention de connaissance autant que dans la méthode de pensée. La cause principale en est que le langage, qui est le support de la définition, diffère de la pure visualité. Panofsky rappelle ainsi que toute description se heurte au fait que les signes visuels ne sont à strictement parler pas transposables dans le langage :

Une description véritablement purement formelle ne devrait même pas employer des mots tels que « pierre », « homme » ou « rocher ». [...] En effet, le simple fait d'appeler la tache sombre du haut « ciel nocturne » ou les taches claires curieusement différenciées du milieu « corps humain », et surtout de dire que ce corps est situé « devant » ce ciel nocturne, serait rapporter quelque chose qui représente à quelque chose qui est représenté [...]. Toute description aura dû, en un certain sens avant même d'avoir commencé, inverser la signification des facteurs de représentation purement formels pour en faire des symboles de quelque chose qui est représenté. Dès lors, et quoi qu'elle fasse, elle quitte une sphère purement formelle pour se hausser au niveau d'une région de sens.²⁰⁴

Le décalage, on l'a compris, se situe au niveau de la matière. Matière sensible d'un côté, matière intellectuelle de l'autre. Mais cette différence de matière implique également une différence de méthode. Alors que grâce aux mots, la définition essaie d'identifier la chose, donc de ramener un phénomène complexe à un concept qui en donne une vision clarifiée, mais aussi simplifiée, opérant ainsi dans le sens d'une fermeture, d'un encadrement, le regard, lui,

²⁰⁴ Erwin Panofsky cité par Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 125

réalise le mouvement inverse. On l'a vu tout à l'heure, le regard se comprend comme une ouverture de l'objet à l'ensemble du potentiel figuratif (plutôt même que représentatif) qu'il recèle. Il y aurait donc ici un hiatus entre l'objectif de la reconnaissance, qui est de reconnaître l'essence d'une chose, et la nature phénoménologique de l'acte de percevoir, qui, comme le disait Guenancia, profite de son absolue liberté pour essayer la « mobilité du regard » et pour apporter un « surcroît de visibilité ».

D'une certaine façon, le regard et la reconnaissance ne sont pas strictement superposables l'un à l'autre parce que le regard est beaucoup trop libre pour se contenter de reconnaître. Merleau-Ponty, en se référant lui aussi à l'exemple de la table, a explicité la différence fondamentale entre définir (comme préalable à la reconnaissance) et percevoir :

Certes, quand je définis une table comme le fait le dictionnaire – plateau horizontal soutenu par trois ou quatre supports – je peux avoir le sentiment d'atteindre comme l'essence de la table et je me désintéresse de tous les accidents dont elle peut s'accompagner, forme des pieds, style des moulures, etc., mais ce n'est pas là percevoir, c'est définir. Quand au contraire je perçois une table, je ne me désintéresse pas de la *manière* dont elle accomplit sa fonction de table et c'est la façon chaque fois singulière dont elle porte son plateau, c'est le mouvement, unique, depuis les pieds jusqu'au plateau, qu'elle oppose à la pesanteur qui m'intéresse et qui fait chaque table distincte de toutes les autres.²⁰⁵

Merleau-Ponty organise ici sa distinction autour de l'opposition entre l'universalité de l'essence visée par la définition et la singularité de l'objet visuel perçu par le regard (l'essence s'opposant ici aux accidents). L'acte de définir vise un objet abstrait – l'idée de table – tandis que l'acte de perception vise un objet concret. La chose, quand elle est regardée, existe donc avant tout comme objet concret. Dans une certaine mesure donc, regarder les choses pour les reconnaître, c'est appliquer un regard d'abstraction face à un objet concret. Il n'est pas question bien sûr ici de dire que la reconnaissance visuelle est impossible, ni même injustifiée. Il s'agit simplement de faire remarquer qu'elle manque une partie fondamentale de l'objet regardé, à savoir la « manière » dont celui-ci existe matériellement. A partir du moment où il existe matériellement, donc visuellement, l'objet contient un potentiel figuratif qui dépasse les limites des caractéristiques le définissant dans l'absolu. Par conséquent, l'acte de reconnaître et celui de percevoir sont non seulement deux intentions radicalement différentes, mais nous pouvons en outre ajouter que le premier restreint abusivement la richesse visuelle, figurale, que l'objet, en tant qu'il est matériel, porte en soi. Être attentif à la « façon chaque fois singulière dont [la table] porte son plateau », c'est être sensible à ce que les « accidents » de l'objet donnent à voir indépendamment de ses caractéristiques

²⁰⁵ Merleau-Ponty, *Causeries, op. cit.*, p. 53

essentielles. Opter pour la perception plutôt que pour la définition, c'est certes renoncer à la reconnaissance de l'essence, c'est certes se placer en dehors du principe de connaissance, mais c'est en même temps percevoir une autre modalité d'être de l'objet : voir le spectacle qu'il propose, les rapports des différentes formes de l'objet, leur façon particulière d'apparaître. C'est donc dépasser la simple reconnaissance, c'est percevoir des figures qui ne dépendent pas particulièrement de l'objet. Merleau-Ponty semble par exemple voir dans l'opposition physique entre le plateau et les pieds de la table la figuration d'une lutte entre deux forces, entre deux dynamiques qui, quand elles apparaissent à l'œil du spectateur, nous ont fait sortir du domaine de la reconnaissance pour passer à celui de la contemplation.

La différence fondamentale entre figure et concept, entre réalité visuelle et réalité abstraite, se manifeste particulièrement quand on s'intéresse au statut des couleurs. Quand je vois quelque chose de rouge, je reconnais spontanément la couleur rouge, et n'hésite pas à le formuler : cette table est rouge. Mais que vaut cette reconnaissance vis-à-vis de la réalité – matérielle, visuelle – qu'elle désigne ? Jacqueline Lichtenstein, dans son ouvrage *La Couleur éloquente*²⁰⁶, nous rappelle en effet que la couleur, si l'on y réfléchit bien, n'est pas de ces réalités que l'on pourrait enfermer dans l'espace étroit d'un concept. Nous citons ici deux passages représentatifs de la thèse qu'elle développe tout au long de son texte :

Car la couleur, c'est le sensible dans ou plutôt *de* la peinture, cette composante irréductible de la représentation qui échappe à l'hégémonie du langage, cette expressivité pure d'un visible silencieux qui constitue l'image comme telle. L'impuissance des mots à dire la couleur et les émotions qu'elle suscite, ce lieu commun de tous les discours sur la peinture, traduit un désarroi plus fondamental devant une réalité sensible qui dérouté les procédures habituelles du langage.²⁰⁷

Ce bariolage qui résulte du mélange est la couleur de la couleur puisque celle-ci n'existe de manière perceptible, ne se reconnaît comme telle, que dans sa nature composite et plurielle et sous le mode d'une qualité. Comment dès lors la couleur pourrait-elle être dite par un nom qui suppose toujours l'unité d'une essence ?²⁰⁸

L'incompatibilité nécessaire entre la couleur et le concept soulignée dans la première citation est en fait expliquée par la seconde. Chaque couleur en effet n'existe pas dans l'absolu, mais seulement à travers les différentes nuances qui se rattachent à elle dans le prisme chromatique. Argument classique : il n'existe pas le rouge, mais différentes nuances de rouge. Dans cette mesure, le fait de reconnaître la couleur rouge est en partie illusoire. Il s'agit d'une simplification de l'esprit pour se situer schématiquement parmi toutes les nuances de couleur possibles. Simplification, donc justement pas une définition. Cette reconnaissance est illusoire

²⁰⁶ Lichtenstein, Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 2013

²⁰⁷ Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, op. cit., p. 17

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 82

(même si tout à fait possible et utile), dans la mesure où elle fait croire à l'existence d'une essence (celle de rouge) qui n'existe pas. La couleur manifeste donc une propriété qui caractérise toute réalité visuelle : ce qui est purement visuel ne peut être défini, ni donc à proprement parlé reconnu. Il ne peut être que contemplé – n'aboutissant pas nécessairement à un vide de discours, mais pouvant par exemple, au contraire, déclencher un discours chez le spectateur, qui chercherait par les mots (par l'expansion verbale, et non par la réduction à un concept), à constituer l'expérience intellectuelle qu'il est alors en train de vivre. Ce n'est pas un hasard si Merleau-Ponty, dans un langage moins explicite, refuse lui aussi de considérer la couleur, et même en général un « visible », comme une essence capable d'être définie :

Si l'on faisait état de toutes ces participations, on s'apercevrait qu'une couleur nue, et en général un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui pourrait n'être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et entre des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité.²⁰⁹

Certes, la couleur n'est pas une chose en soi, un « morceau d'être absolument dur » en partie parce qu'elle est étroitement liée aux impressions et associations mentales subjectives qu'elle fait naître chez le spectateur²¹⁰. Dans une certaine mesure donc, le rouge n'a pas de réalité fixe parce que chacune de ses nuances peut appeler une association complètement différente dans l'esprit du spectateur. Mais c'est aussi la nature visuelle, visible, de la couleur qui invalide ici toute tentative de définition conceptuelle. Toute couleur, parce qu'elle est avant tout nuance, ne peut être comprise comme une chose, mais seulement comme une modulation particulière du principe chromatique. Comme chez Jacqueline Lichtenstein, on retrouve bien l'idée que la couleur ne possède pas de réalité en soi, donc qu'elle ne peut être définie

²⁰⁹ Merleau-Ponty, *Œuvres*, op. cit., p. 1757

²¹⁰ C'est ainsi qu'il faut sûrement comprendre l'idée que la couleur représente un détroit d'horizons extérieurs et intérieurs. Notons que cette définition de la couleur vient juste après un long passage où Merleau-Ponty soulignait la dimension affective, et le potentiel associatif, de la couleur – passage où d'ailleurs la couleur est néanmoins définie comme nuances chromatiques : « La couleur est d'ailleurs variante dans une autre dimension de variation, celle de ses rapports avec l'entourage : ce rouge n'est ce qu'il est qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation, ou à d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominant, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. [...] Ponctuation dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des garde-barrières et de la Révolution, certains terrains près d'Aix ou à Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes rouges, qui comprend, avec des robes de femmes, des robes de professeurs, d'évêques et d'avocats généraux, et aussi dans celui des parures et des uniformes. Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans une autre, selon que précipite en lui la pure essence de la révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. », *ibid.*, p 1757

conceptuellement. Dès lors, la reconnaître, qui revient à en identifier les traits essentiels, est illusoire. Et avec, c'est tout le visible qui échappe à la reconnaissance.

Le regard n'appelle pas prioritairement la reconnaissance. Celle-ci vise en fait une connaissance qui n'est pas ce qu'appelle tout « visible », et ne révèle pas tout le potentiel figuratif qui s'y trouve. La reconnaissance suppose en réalité une pensée appauvrie de l'image. C'est ce que Georges Didi-Huberman met en avant via sa critique du regard tautologique. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*²¹¹, il expose en effet les limites du regard voué à la simple reconnaissance, qui selon lui ne réalise pas l'expérience métaphysique que peut proposer tout objet visuel. Il schématise l'acte de reconnaissance pour en montrer l'aridité : ce que je vois, c'est ce que je vois. Ce regard est incomplet, dans une certaine mesure aveugle, parce qu'il ne tient pas compte du fait que certains objets peuvent provoquer chez le spectateur une réaction qui dépasse l'enregistrement d'une présence et l'identification d'un objet. Il prend pour exemple un objet non-artistique, un tombeau, pour suggérer la possibilité d'une expérience intellectuelle ou spirituelle grâce à la matérialité de l'objet.

Le tombeau, en tant qu'objet visuel, appelle une certaine expérience. Il ne symbolise pas la mort, mais fait jouer un réseau thématique en étroit contact avec cette idée. Didi-Huberman souligne notamment les contrastes inhérents au tombeau, les paradoxes qui se créent entre sa fonction, sa signification symbolique, et sa réalité matérielle. Lui qui est censé symboliser l'absence de vie, donc une forme de vide, est par excellence le volume plein, le volume qui n'existe que par la masse de la pierre, le volume qui est masse avant d'être forme ou figure. Que l'on souscrive ou non à son exposé, l'auteur montre ici qu'une perception purement visuelle peut effectivement provoquer chez le spectateur une réaction qui n'est pas purement sensible, sans être pour autant directement symbolique. Ainsi, se contenter de reconnaître l'objet-tombeau devant soi, en oubliant l'objet matériel derrière la fonction qu'on lui connaît, c'est précisément, selon Didi-Huberman, se couper de sa part métaphysique ; c'est ne pas répondre à son appel :

Il aura tout fait, cet homme de la tautologie, pour récuser les latences de l'objet en affirmant comme un triomphe l'identité manifeste – minimale, tautologique – de cet objet-même : « Cet objet que je vois, il *est* ce que je vois, un point, c'est tout. » Il aura donc tout fait pour récuser la temporalité de l'objet, le travail du temps ou de la métamorphose dans l'objet, le travail de la

²¹¹ Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992

mémoire – ou de la hantise – dans le regard. Donc il aura tout fait pour récuser l'*aura* de cet objet, en affichant un mode d'indifférence quant à ce qui est juste là-dessous, caché, présent, gisant.²¹²

Comme dans le cas de la table se pose ici la question de la différence entre essence et objet particulier. Le regard tautologique cherche l'essence et la reconnaît à travers l'objet particulier. C'est justement ce regard reconnaissant que l'auteur critique, l'accusant de ne pas prendre en compte l'objet dans sa réalité matérielle, qui en fait le porteur d'une expérience intellectuelle pour le spectateur. Plus que le travail du temps et de la métamorphose, qui ajoute certes à l'unicité, à la particularité matérielle de l'objet, mais qui reste accidentel, c'est le fait même d'être matériel, donc de proposer à l'esprit autre chose qu'un regard purement intellectuel, qui fait l'« aura » de l'objet (Didi-Huberman fait ici directement référence à la remarque de Benjamin sur les objets photographiques). La détermination de l'essence est présentée ici comme une impasse intellectuelle : la définition n'est utile que si elle fait ressortir des traits essentiels d'un objet, donc si elle produit une forme de connaissance sur l'objet. Or, le regard n'est pas capable de produire cette connaissance. Par conséquent, tout regard « essentialisant », non seulement ne produit pas la connaissance attendue, mais empêche même de faire quelque expérience que ce soit en partant de l'objet sensible. Didi-Huberman avance alors la possibilité d'une « aura » de l'objet comme ce qui nous fait sortir de cette impasse. Percevoir cette aura, c'est se donner la chance de penser grâce aux qualités intrinsèques de l'image. Mais percevoir cette aura, cela présuppose un regard particulier, qui, dépassant les réflexes du regard-reconnaissant, arrive à voir ce qui tout d'abord n'est pas visible.

Quelques pages plus loin, l'auteur fait explicitement ce lien entre regard tautologique et impossibilité d'un sens :

Pas d'intériorité, donc. Pas de latence. Plus rien de ce « retrait » ou de cette « réserve » dont parla Heidegger questionnant le sens de l'œuvre d'art. Pas de temps, donc pas d'être – seulement un objet, un « spécifique » objet. Pas de retrait, donc pas de mystère. Pas d'aura. Rien ici ne « s'exprime », puisque rien ne sort de rien, puisqu'il n'y a pas de lieu ou de latence – un hypothétique gisement de sens – où quelque chose pourrait se cacher pour en ressortir, pour en ressurgir à quelque moment.²¹³

Notons ici que le sens dont il est question ne correspond pas à une signification encodée dans l'objet, qui devrait être transmise au spectateur, par exemple via un langage symbolique que l'on supposerait connu à la fois de l'émetteur et du récepteur. Le sens ne se révèle pas à l'intérieur d'un schéma communicationnel sous la forme d'un message univoque et définitif ;

²¹² Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, op. cit., p. 19

²¹³ *Ibid.*, p. 35

au contraire, il jaillit et reste par principe hypothétique. Plus que d'un sens qui s'élabore, Didi-Huberman parle d'une chose – indistincte – qui pourrait s'exprimer dans l'objet. Pour récuser le regard tautologique, qui ne fait que reconnaître la présence de tel ou tel objet, il n'a donc pas besoin de présupposer une signification déjà constituée. Le contenu de pensée n'a pas besoin d'être un langage pour constituer l'aura de l'objet matériel.

Deux constats, donc, au terme de ce second mouvement : l'image ne permet pas de savoir, c'est une idée classique, mais elle ne semble pas non plus faite pour reconnaître – c'est là moins évident. Dans les deux cas, la raison est en fait semblable : c'est la nature sensible de l'image qui appelle une lecture autre que celle de la définition ou de l'identification. C'est parce que l'image est visuelle que l'esprit ne peut y chercher de points de repères intellectuels, obligé au contraire pour faire apparaître la pensée de l'image, pour révéler enfin son « aura », de laisser aller son regard dans les replis de l'image, dans ce qui est caché, « gisant », sans intention de savoir ni de reconnaître. Didi-Huberman le dit lui-même : l'image capable de synthétiser une connaissance et de manifester visuellement les éléments d'une définition n'existe pas, puisqu'elle serait alors « évidée de l'économie irrationnelle à quoi sa singularité sensible la voue pourtant. »²¹⁴ Dès lors, l'acte de perception semble comporter un dilemme :

Nous nous retrouvons une fois de plus dans la situation du choix aliénant. Donnons-en une formule extrême, sinon exaspérée : *savoir sans voir* ou *voir sans savoir*. Une perte dans tous les cas. Celui qui choisit de *savoir* seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison : mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui, au contraire, qui désire *voir* ou plutôt regarder perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens ; c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement ; et que l'objet du voir, éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure. Il y a, en effet, la naïveté du spectateur qui ne sait rien, mais en face d'elle il y a aussi la double naïveté de celui qui rabat entièrement le savoir sur la vérité, et croit de plus qu'il y aurait quelque sens à prononcer une phrase du genre : « Je suis conscient de *tout* ce que je fais lorsque je vois une image de l'art, parce que je la *sais*. »²¹⁵

L'acte de perception, s'il veut être réalisé dans toute son ampleur, si le spectateur accepte de chercher au-delà du simple principe de connaissance du réel, ne pourra permettre d'acquérir un savoir. Pierre Guenancia, que nous avons déjà cité, constate lui aussi qu'il existe

²¹⁴ Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 167

²¹⁵ *Ibid.*, p. 172

différentes postures possibles face au réel, et refuse également de soumettre tout le réel (c'est-à-dire : toutes les modalités d'existence du réel) à l'empire de la connaissance rationnelle :

La représentation de la réalité (sur un tableau ou seulement dans l'entendement qui conçoit et imagine à la fois) opère dans son ordre une conversion du regard équivalente à celle qui substitue dans la lecture d'un texte l'esprit à la lettre. Il y a du bon à appeler quelquefois un chat un chat, mais la liberté de l'esprit s'éprouve davantage dans sa capacité à entrevoir dans une chose la figure d'une autre chose, ou de reconnaître, par exemple, dans une chose singulière un type plus général. Cette possibilité relève, nous semble-t-il, plus du pouvoir de se représenter que de celui de connaître, au sens strict.²¹⁶

Puisque l'entendement sert à concevoir, il aime parfois reconnaître le réel qu'il a devant lui, et ramener les phénomènes à une réalité essentielle, notamment en les appelant par leur nom. Mais l'esprit imagine également. Chez Guenancia, cela signifie qu'il ne produit pas seulement des connaissances sur le monde, mais aussi des représentations du monde. La liberté de l'esprit se manifeste notamment dans la capacité à voir dans le réel ce qu'on ne pensait pas y trouver d'abord. Cet exercice de liberté est une autre modalité d'appréhension du réel que la simple connaissance. La richesse du regard peut donc aussi se révéler hors du domaine de la connaissance. C'est également le rapport de l'œil à l'objet qui en est affecté. L'œil n'est plus seulement tenu de détecter les caractéristiques essentielles d'un objet dans le but de le reconnaître. Ce n'est plus le réel qui commande l'acte de voir, l'acte de voir gagne par l'affirmation (par la possibilité) de sa liberté son autonomie vis-à-vis du réel. Merleau-Ponty dit qu'il faut mettre en doute l'usage transitif du verbe « voir »²¹⁷. Le transformer en un intransitif, puisqu'il n'existe plus seulement comme révélateur du concept, puisqu'on ne voit pas un objet en particulier, mais qu'on peut voir dans l'absolu, sans être condamné à reconnaître. « Voir avec », ou « voir selon » seraient pour lui des tournures plus correctes. Voir, un verbe intransitif, comme « écrire » a lui aussi gagné la dignité intransitive chez Roland Barthes.

On comprend bien pourquoi Platon critiquait l'image, elle qui se trouve à trois degrés de la réalité, sans jamais pouvoir l'atteindre. Incapable de savoir, n'offrant qu'une reconnaissance superficielle, elle n'est qu'une illusion de réalité. Mais nous voyons également, avec Jacqueline Lichtenstein notamment, les limites de cette pensée sur l'image : Platon a raison de dire que l'image ne présente qu'une illusion. Mais il faut en même temps reconnaître qu'il enferme abusivement l'image dans une conception référentielle, où sa seule raison d'être est de nous renseigner sur quelque chose qui lui est étranger, à savoir les choses

²¹⁶ Guenancia, *Le Regard de la pensée, op. cit.*, p. 65

²¹⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'esprit, op. cit.*, p. 23

réelles²¹⁸. Il ne considère pas l'image en elle-même, et surtout pas capable de produire un contenu intellectuel, une expérience de pensée qu'elle seule pourrait faire apparaître. Nous avons essayé de montrer jusque-là que, si pensée de l'image il y a, elle devait être cherchée ailleurs que dans l'association entre voir, savoir et reconnaître. La pensée de l'image n'est ni savoir ni reconnaissance, de quelle nature est-elle donc ?

III/ La pensée propre de l'image

1. Voir : une expérience de la fuite

Si nous venons de montrer que l'image pouvait exister – idéalement même, donner à penser – sans nécessairement faire savoir ou reconnaître, Georges Didi-Huberman va plus loin encore. Il définit en effet l'expérience phénoménologique que nous faisons face aux images comme une perte, un éloignement irrémédiable vis-à-vis du réel :

Bien sûr l'expérience familière de ce que nous voyons semble donner lieu le plus souvent à un *avoir* : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là.²¹⁹

Didi-Huberman revient ici à la conception la plus intuitive de l'expérience visuelle, pour la retourner immédiatement. Spontanément, il est en effet possible de se représenter le voir comme un gain dont nous bénéficions vis-à-vis du réel (mais pas nécessairement à ses dépens) : nous voyons un élément que nous ne voyions pas précédemment ; nous avons donc gagné une connaissance nouvelle sur le réel, à savoir que cet objet est là. Comme nous

²¹⁸ Citons ainsi deux passages de la *Couleur éloquente*, qui confirment les nuances apportées par Jacqueline Lichtenstein à la dévalorisation épistémologique de l'image chez Platon. La définition de l'image comme reproduction mimétique du réel justifie de la considérer comme illusion. Mais cette définition n'est qu'une définition parmi d'autres possibles : la définir comme mimétisme, c'est en fait opérer une distorsion originelle sur l'image. C'est contraindre – artificiellement – l'image à une fonction (représenter le réel) pour mieux pouvoir la décrédibiliser en tant qu'objet de savoir : « De cette opération mimétique, ou plutôt de mimétisation, la philosophie tire ainsi un double bénéfice puisqu'elle peut alors relier la peinture, en tant qu'image, à l'ordre référentiel du réel, tout en maintenant cette image, parce que peinture, au lieu de la plus grande distance à l'égard de ce qui lui a été attribué comme origine. », in : *La Couleur éloquente, op. cit.*, p. 70 ; et : « Ce n'est qu'au prix d'une violence extrême qu'il est possible d'appliquer les catégories de la philosophie à une telle activité. Le déplacement que Platon fait subir à la problématique picturale en l'interrogeant à partir d'une théorie de la connaissance et d'une définition référentielle de la vérité en témoigne, par le caractère absolu du détournement qu'il opère. », *ibid.*, p. 75

²¹⁹ Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 14

l'avons montré précédemment, ce gain est très partiel, puisqu'il ne peut donner lieu à un ajout de savoir ou de pensée (parce que le savoir visuel est incertain, parce que la simple reconnaissance visuelle est tautologique). L'appréhension de l'objet par le regard n'est qu'apparente, puisqu'elle ne donne lieu qu'à une saisie superficielle. Par le regard, jamais l'objet n'est connu en profondeur. N'étant jamais saisi pour ce qu'il est essentiellement, ne donnant lieu tout d'abord qu'à un discours tautologique, vide de contenu (« cet objet est cet objet »), l'objet de la vision reste irrémédiablement à distance – alors qu'il s'était d'abord montré dans la proximité immédiate, quasi magique, de l'apparition. Dès que le regard dépasse l'impression visuelle première et pose la question de l'être de la chose regardée, de sa possible définition, l'image perd de son évidence et laisse apparaître ses carences.

Merleau-Ponty a lui aussi remarqué cette dimension ambiguë de l'objet regardé : s'il se donne immédiatement à ma vue, il ne se livre jamais entièrement à mon esprit : « Tout se passe comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retrancher dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre. [...] Le monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable. »²²⁰. La « distance irrémédiable », toujours chez Merleau-Ponty, s'explique en fait par l'incomplétude du regard qui, même quand il est exact, correct, fidèle, ne donne jamais une représentation totale et définitive du réel : « Je dis que je perçois correctement quand mon corps a sur le spectacle une prise précise, mais cela ne veut pas dire que ma prise soit jamais totale. »²²¹. Descartes croyait gagner la vue de la cire, mais doit admettre qu'il n'arrive pas à appréhender celle-ci totalement dès qu'il pose la question de sa réalité. La relation difficile du regard au savoir a donc une conséquence importante sur la phénoménologie de la perception visuelle dont nous rappelons les grands principes : le sujet regardant, dans la mesure où il essaie de se rapporter au réel au moyen de la vue, est obligé de reconnaître l'impossibilité de s'approprier les objets par la vue. Ce sentiment de perte est donc bien une des caractéristiques essentielles de l'expérience visuelle, et c'est elle, comme le souligne Didi-Huberman (« Tout est là. »), qui explique la spécificité de la pensée propre à l'image.

²²⁰ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, in *Œuvres*, op. cit., p. 1644

²²¹ Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 1674

Se montrant toujours comme quelque chose qui apparaît, et non comme quelque chose qui est, l'objet est donc nécessairement à distance²²². On comprend mieux dès lors pourquoi Merleau-Ponty voit une liaison aussi étroite entre la vue et le toucher, entre la représentation visuelle et la représentation tactile, jusqu'à trouver illusoire de penser que la vue permettrait une meilleure connaissance du réel que le toucher : « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui »²²³. Le premier élément de convergence serait, comme nous l'avons déjà remarqué, l'intentionnalité des deux gestes. Si, dans la représentation courante, le toucher est souvent associé à une intention, nous avons démontré plus haut que le regard, lui aussi, trouvait son origine dans une intention – même inconsciente – du sujet percevant. A y regarder de plus près, l'intentionnalité du regard est plus évidente que celle du toucher : si je peux ressentir un contact matériel, donc faire une expérience tactile, de façon passive quand je suis heurté par quelque chose, le regard, dans la mesure où il est une structure *a priori* de la sensibilité, ne peut être pensé sans activité de l'esprit. Ainsi, le rapport du toucher à la vision n'est pas celui d'une stricte équivalence, mais plutôt d'une métaphore : le regard se porte sur son objet comme la main qui se tend vers un corps extérieur. C'est selon cette modalité que le visible est « taillé dans le sensible ». Et si cette métaphore explicite la dimension active de tout regard (en le montrant comme un bras qui se tend vers l'objet), elle a aussi l'avantage d'en souligner l'autre caractéristique essentielle : sa – paradoxale – cécité. Ramener le regard au toucher, c'est faire descendre la vue de son piédestal. Elle apparaît souvent comme un sens supérieur parce qu'elle serait la première étape vers une connaissance intelligible du monde, vers un ordonnancement clair des choses perçues dans leur individualité, alors que le toucher, justement, revient à percevoir « les yeux fermés ». Mais justement, pas plus que le toucher, le regard n'est capable de nous donner une idée juste de la réalité. Pas plus que le toucher, il nous permet de saisir totalement l'objet que nous avons en face de nous. Le regard se rapproche du toucher dans la mesure où la présence

²²² Cette idée de distance est notamment soulignée par Jean-Marie Schaeffer dans son essai sur la capacité signifiante de l'image photographique. Selon lui, il faut définir l'image comme quelque chose se situant à distance du réel, plutôt que comme une imitation du réel. De fait, celle-ci n'est jamais complètement miroir ou reflet du réel, car elle ne peut gommer la marque de sa distance, car, donc, elle ne peut jamais donner l'illusion d'être le réel : « Autrement dit, avant d'être éventuellement une affaire de miroir, l'image photographique est toujours une affaire de distance : elle est le résultat d'une distension spatiale. Les photographes le savent bien : leur regard est lié toujours à la « bonne » distance. », in Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 17

²²³ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 177 ; dans le même texte, un autre passage souligne très directement la parenté de la vision et du toucher : « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. »

du réel qu'il nous donne à sentir est illusoire. Dans la perception tactile comme visuelle, la perception n'abolit pas la distance entre le sujet et le réel.

Revenons maintenant à Didi-Huberman et à sa conception du regard comme expérience de la perte. Poussons avec lui le paradoxe jusqu'au bout : les images, ou les objets qui se donnent à voir, sont des éléments matériels qui, dans sa théorie, font apparaître une forme de vide²²⁴. Comment donc comprendre que l'image, cette réalité matérielle, cette réalité dont la matérialité est parfois l'un des éléments-clés (dans le cas de la sculpture, certes, mais aussi dans la mesure où tout objet, tout élément du réel peut devenir image), puisse aboutir dans la conscience du spectateur à une expérience du vide ? Comment définir précisément le vide dont il est question ?

Définir ce vide que l'image donne à voir, c'est déjà approcher de très près la nature précise de sa pensée. Mais pour cela, il nous faut prendre la mesure de la caractéristique que nous venons de mettre à jour. L'esprit, on l'a vu, peut certes exercer la « mobilité de son regard » et jouir d'une liberté absolue dans la prise en vue du réel ; mais cette liberté a un pendant. L'objet regardé se tient toujours à distance, et le regard ne pourra jamais complètement se l'approprier. De ceci nous pouvons déduire une conséquence importante pour la pensée de l'image : celle-ci n'est pas de nature à rapprocher l'objet du sujet percevant. Quelles que soient ses caractéristiques, nous savons maintenant au moins qu'elle ne peut permettre une appropriation complète de l'objet par l'esprit. Incapable de nous renseigner sur l'objet, de nous permettre de nous en approcher, de dépasser le vide qui s'installe entre regardé et regardant, la pensée de l'image semble être fondamentalement aporétique. Elle ne donne pas de solution qui éclaire le réel ; elle est une interrogation (« Qu'est-ce que je vois ? », « Qu'y a-t-il à voir, là, dans le réel devant moi ? »), mais elle n'est pas réponse à cette question. Parce que d'une part l'image n'a pas les moyens de donner à connaître, et parce que d'autre part son support ne peut être autre chose qu'une pure matérialité, sa pensée se doit d'être aporétique. Il ne s'agit pas seulement de dire ici que l'image peut tromper, peut se révéler être fautive, peut être source d'erreur. Il ne s'agit pas seulement de rappeler que les illusions d'optique sont toujours possibles, et qu'il faut donc se méfier des perceptions visuelles. Qu'elles soient justes ou non, les perceptions visuelles sont de toute façon une

²²⁴ C'est une idée qu'il affirme au début de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 15 : « C'est-à-dire des choses à voir de loin et à toucher de près, des choses à vouloir ou à ne pas pouvoir caresser. Des obstacles, mais aussi des choses d'où sortir et où entrer. C'est-à-dire des volumes doués de vide. Précisons encore la question : que serait donc un volume – un volume, un corps déjà – qui montrerait, au sens wittgensteinien du terme, la perte d'un corps ? Qu'est-ce qu'un volume porteur, montreur de vide ? Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme – une forme qui nous regarde ? »

forme de discours muet, puisqu'elles ne permettent pas réellement de mieux connaître les objets qu'elles représentent. Regarder plus longtemps l'image d'un objet ne signifie pas mieux le connaître.

Deviner que la pensée de l'image est fondamentalement aporétique, c'est ouvrir sur la question du rapport entre image et signification. Cette pensée aporétique advient-elle sous la forme d'une signification ? Si non, quelle forme prend-elle ? Certaines formes de pensée semblent peu compatibles avec les caractéristiques de l'image que nous avons déjà mises à jour : la définition notamment, dont nous savions déjà qu'elle n'était pas conciliable avec la nature matérielle de l'image, et qui justement a pour vocation de rapprocher l'objet du sujet, pour que ce dernier se l'approprie parfaitement en tant que concept. Or, nous avons déjà souligné que l'image ne pouvait pas rapprocher objet et sujet. D'autre part, la dimension aporétique de l'image nous fait aussi penser que sa pensée ne pourra être formalisée, ne consistera pas en un message qui augmente le savoir sur l'objet considéré. Tout élément d'information n'appartiendrait donc pas en propre à la pensée de l'image ; les messages dont la signification est claire et univoque, en tant que voies de communication de ces éléments d'information, ne pourraient participer à la pensée de l'image. Cette dernière remarque, qui répond de fait à la question que nous avons placée en tête de ce paragraphe (« la pensée aporétique de l'image advient-elle sous la forme d'une signification encodée et univoque ? »), sera ainsi notre hypothèse de travail : après avoir mis en valeur certaines caractéristiques essentielles du rapport phénoménologique à l'image (liberté absolue du sujet regardant, déconnexion entre voir et savoir, pauvreté de la pensée reconnaissante, distance infranchissable entre sujet et objet de perception), nous supposons que la pensée de l'image ne peut advenir sous la forme d'une signification formalisée, reconnaissable explicitement et en toute univocité par la conscience percevante²²⁵. Nous irons donc dans la direction de Georges Didi-Huberman, qui, reconnaissant que la lecture rationnelle des images ne produit jamais

²²⁵ Notons que Jean-Marie Schaeffer, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité (*L'image précaire*), souligne lui aussi plusieurs fois que l'image (ici photographique) ne peut être lue efficacement en essayant de décrypter une éventuelle signification encodée : « Je soutiens donc qu'il est impossible de la comprendre pleinement dans le cadre d'une sémiologie qui définit le signe au niveau de l'émission. Il n'en découle pas que je nie la pertinence de la notion d'intentionnalité pour rendre compte de certains de ses aspects. Mais je tenterai de montrer que ces aspects sont secondaires : l'image photographique considérée en elle-même n'est pas un message. » in Schaeffer, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 9 ; « Par ailleurs, l'œuvre doit être comprise comme résultat d'une *techné*, d'un faire, plutôt que comme expression d'un message. L'identifier à la re-présentation d'un sens institué, c'est, me semble-t-il, s'interdire de comprendre quoi que ce soit à l'art photographique. » in *ibid.*, p. 10 ; « L'incongruité ne serait sans doute pas moindre si la photo devenait l'objet d'une étude esthétique plus traditionnelle, par exemple d'une lecture biographique et symbolique telle que la propose Schapiro pour ce même tableau de Van Gogh. Je ne dis pas que de telles interprétations soient impossibles (je suis même sûr qu'il en existe à profusion), simplement il me semble qu'elles n'arrivent jamais à « coller » à leur objet. » in *ibid.*, p. 197

qu'une « incomplète sémiologie », fait le pari que « l'efficacité » intellectuelle des images passe par une autre voie que les savoirs rationnellement constitués et communiqués :

Il y a une alternative à cette incomplète sémiologie. Elle se fonde sur l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission des savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement.²²⁶

2. Pensée de l'image, signification, performativité

L'enjeu est donc ici de décrire la forme de pensée correspondant à la nature de l'image. Nous l'avons vu, les caractéristiques de celle-ci excluent que la pensée de l'image passe par une élaboration conceptuelle. Elles refusent également que cette pensée se fixe en un discours formalisé, dépendant exclusivement de l'intention de l'émetteur (ici : le producteur de l'image, s'il en existe un). La pensée de l'image proposerait donc une expérience intellectuelle de nature différente. Nous utilisons à dessein le terme flou d'« expérience intellectuelle » pour laisser le plus ouvert possible le champ des formes de pensée envisageables. Mais ce terme a également l'avantage de suggérer un facteur qui nous semble essentielle à la pensée de l'image : le fait que cette pensée semble être avant tout performative. Penser par les images, ce serait « faire une expérience » plutôt que construire un raisonnement ou définir une notion de façon systématique. Les images, c'est la thèse que nous souhaitons défendre ici, seraient là pour nous transmettre des contenus intellectuels (elles pourraient donc nous permettre de faire l'expérience de telle ou telle notion abstraite, et pas seulement nous mettre en présence d'objets concrets et matériels) sans pour autant procéder de façon symbolique (ce qui reviendrait à instituer un message puis à l'encoder au moyen d'une image – il n'y aurait donc pas là de pensée propre de l'image) ni recourir aux concepts pour élaborer son discours. Pour avoir une idée plus précise de ce que pourrait être cette pensée, nous nous appuyerons tout d'abord sur les analyses de Pierre Guenancia et de Georges Didi-Huberman, que nous avons déjà croisés tous les deux, avant de commenter l'analyse du

²²⁶ Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 25

tableau *Les Ménines* (de Velázquez) que Michel Foucault propose en préambule de son essai *Les Mots et les choses*²²⁷.

Pierre Guenancia, en prenant pour exemple l'image d'une vieille dame croisée dans un bus, explore la façon dont l'esprit rapporte le réel perçu à une situation compréhensible et analysable, *in fine*, donc, à une signification (le réel faisant sens). Mais il se demande aussi dans quelle mesure, grâce à sa faculté de représentation, l'esprit est en même temps capable de se détacher de cette situation réelle pour voir apparaître l'incarnation d'une idée abstraite (ici, l'idée de vieillesse) :

Supposons que je ne fasse que voir une chose réelle, une vieille dame assise dans un autobus par exemple. Tant que je ne fais que la voir, je vois une personne à côté d'une autre, qui fait tel mouvement, qui parle ou qui se tait, qui a un livre ou un journal à la main : en même temps que je vois tout cela, je le décris ou du moins je suis capable de décrire tout ce que je vois [...]. La réalité n'est pas seulement ce que je perçois ou peux percevoir, mais ce que je peux lier ensemble dans le souvenir de ces perceptions. [...] Mais lorsque je me représente ce que je perçois, cette vieille dame assise au fond du bus, la chose perçue se décolle de l'objet représenté, et sans qu'elle cesse d'être perçue elle est autrement considérée : non pas comme un événement réel lié à d'autres, mais comme une chose que je regarde au sein d'une unité temporelle close et qui au lieu d'être seulement ce qu'elle est devient indication, évocation, illustration, exemplaire d'autre chose. Je ne saurais dire de quoi elle l'est, car mon esprit se laisse porter par la recherche qu'occasionne toujours le passage de la perception à la représentation, de la réalité de ce que je vois à la possibilité que j'entrevois. Ce sera, par exemple, la vieillesse que le visage de cette dame va représenter.²²⁸

C'est ici surtout la distinction entre perception de la réalité et représentation qui est intéressante. La réalité naît dans la relation que l'esprit est capable d'établir les différents éléments de sa perception : dans l'espace, puisque j'assimile la relation spatiale entre la dame et sa voisine ; dans le temps, puisque je comprends la permanence de la dame dans le bus, ou au contraire sa disparition ; du point de vue de la causalité enfin : je comprends pourquoi elle est présente dans le bus, pourquoi elle reste assise et ne marche pas de long en large, pourquoi elle ne descend ni ne remonte à chaque arrêt. L'esprit opère des liaisons entre les différents éléments de la perception pour arriver à constituer un tout cohérent, qui fasse sens. C'est justement parce que cette situation fait sens qu'elle équivaut pour l'esprit à une signification : une caractéristique fondamentale de ce regard organisant est qu'il peut « décrire » la situation à laquelle il fait face (« en même temps que je vois tout cela, je décris ou du moins je suis capable de décrire tout ce que je vois ») : le réel qu'il perçoit est synthétisable en une assertion ne laissant place à aucune forme d'imprécision. Bien différente est la représentation, qui elle n'a pas pour fonction d'organiser le réel en une configuration compréhensible.

²²⁷ Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966

²²⁸ Guenancia, *op. cit.*, p. 157

L'esprit se représente lorsqu'il isole un élément de la perception sensible, qui n'entretient plus aucune forme de relation avec une situation réelle (entendue donc comme situation compréhensible, que l'on peut reconstruire rationnellement). L'objet de la représentation, ici l'idée de vieillesse manifestée par le visage de la passagère, s'incarne dans une image que l'esprit perçoit s'il modifie son rapport au réel. L'esprit se détache de la perception, qui a nécessairement pour objectif l'organisation, la compréhension et la mise en système du monde via le sensible, pour se concentrer sur une idée particulière qui se manifeste soudain à l'intérieur de ce sensible. C'est l'exemple parfait de cette « mobilité du regard » que l'auteur place à la source de toute représentation.

Si la différence entre perception et représentation est plus claire, la question est maintenant de savoir comment une représentation se construit à l'intérieur de l'esprit, quelle est donc sa nature intellectuelle. Voit-on apparaître l'idée de vieillesse parce qu'on a repéré sur le visage en question les critères qui, associés les uns aux autres, aboutissent au concept de vieillesse ? S'agit-il donc d'une reconnaissance opérée par l'esprit ? Ou bien la sensation de voir la vieillesse se fonde-t-elle sur une expérience visuelle non-codifiée, qui serait donc plus de l'ordre de l'apparition ? Si cette question est centrale dans notre tentative de définition, elle ne l'est pas pour Guenancia, qui a simplement besoin d'établir la différence entre perception et représentation. C'est pourquoi il reste évasif sur la nature de cette représentation : « Si je pense à la vieillesse en regardant une vieille dame, je fais de celle-ci la figure, ou l'une des figures possibles d'une idée ou d'une signification. ». Il ne souligne que la possibilité de voir ou ne pas voir la vieillesse, donc la liberté dont bénéficie l'esprit face à la réalité, car c'est suffisant pour confirmer la différence entre les deux types de regard. Certes, la représentation se caractérisait tout à l'heure par une certaine imprécision, par une incapacité à définir clairement l'idée qui se manifestait (« Je ne saurais dire de quoi elle l'est »). Mais le rapport établi ici entre figure et idée, ou figure et signification, semblerait indiquer au contraire que la représentation n'exclut pas une reconnaissance formelle : se représenter la vieillesse, ce pourrait être ici reconnaître sur le visage de la passagère toutes les marques (rides, grain de la peau, teinte, couleur des cheveux, etc) qui, associés les uns aux autres, permettent de déduire l'idée de vieillesse. Retenons tout de même que Guenancia lui-même n'établit pas de lien direct entre reconnaissance des signes et synthèse en une idée. Il sera important de se le rappeler au moment où nous nous demanderons quelle est la fonction d'une description de visage vieilli dans un récit : est-ce seulement de faire apparaître l'idée de vieillesse, ou la fonction narrative excède-t-elle la simple reconnaissance (projection ?) d'un concept abstrait ?

De fait, Pierre Guenancia ne défend aucune position, et ne pousse pas sa réflexion jusque-là. Georges Didi-Huberman, lui, s'intéresse moins à la différence entre perception et représentation qu'au système de pensée de l'image. Il choisit des exemples d'images qui interrogent directement la façon dont l'image signifie. Il ouvre ainsi *Devant l'image* sur une analyse de l'*Annonciation* par Fra Angelico. Analyse que nous résumons ici, car elle se présente de fait comme une épistémologie de l'image en cinq étapes.

La première grille de lecture que Didi-Huberman applique à cette fresque peinte dans une pièce du couvent de San Marco, à Florence, est celle, spontanée, d'une « lecture » de la scène représentée. L'œil, arrivant peu à peu à distinguer les différents éléments de l'image que les conditions d'éclairage rendaient difficiles à percevoir, reconstruit l'épisode biblique qu'il connaît par ailleurs et, passant d'un détail à l'autre, de Marie à l'Archange, établit sa perception de l'image comme reconnaissance. Schéma classique – et conception naïve – de la perception visuelle, où l'œil cherche des points de repère pour faire du divers visuel un ensemble faisant sens :

C'est avec l'émergence des détails représentationnels que la fresque, peu à peu, deviendra réellement *visible*. Elle le devient au sens d'Alberti, c'est-à-dire qu'elle se met à délivrer des éléments discrets de signification visible – des éléments discernables en tant que *signes*. [...] La fresque deviendra visible aussi – et même surtout – parce que quelque chose en elle aura su évoquer ou « traduire » pour nous des unités plus complexes, des « thèmes » ou « concepts », comme disait Panofsky, des histoires ou des allégories : des unités de savoirs. A ce moment, la fresque aperçue devient réellement, pleinement visible – elle devient claire et distincte comme si elle s'explicitait d'elle-même. Elle devient donc *lisible*.²²⁹

L'œil commence donc par suivre une procédure réflexe de perception : il postule un sens à détecter, rapporte les éléments singuliers à des concepts dont ils seraient le signe. Regard téléologique cherchant à comprendre plutôt qu'à voir, cette première modalité de perception intègre spontanément l'image à l'ordre de la signification. Elle la construit en lui donnant par principe l'horizon d'une ambition de signification, qui serait construite par agrégation de différentes unités signifiantes. Celle-ci peut être purement factuelle (« il s'agit de l'épisode biblique de l'annonciation » ; « deux personnages sont en train de se parler » ; etc.), ou conceptuelle, dans le cas où l'on confère aux éléments singuliers de représentation la capacité d'incarner des idées abstraites (de façon symbolique, ou comme le dit ici l'auteur, « allégorique »). C'est ce processus de reconnaissance des différents éléments de signification, des différentes « unités de savoirs », qui fait de ce divers « visible » une image

²²⁹ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 22

« lisible » : l'œil, en quelque sorte plus intellectuel que visuel, se sert des éléments visuels pour en induire des éléments de connaissance.

Immédiatement pourtant, cette lecture signifiante se heurte à la sobriété manifeste, à la pauvreté même de l'image. L'épisode biblique est représenté dans sa configuration minimale, puisque Marie et l'archange Gabriel sont seuls, leurs vêtements sommaires, le décor inexistant. D'une certaine façon, l'image semble signaler l'épisode plutôt qu'elle ne le représente. A sa vue, le fidèle se remémore immédiatement les versets de l'Evangile selon Saint-Luc, et pourrait les substituer à la fresque. Didi-Huberman lui-même est conscient de cette déception : « Déception quant au lisible : cette fresque se donne en effet comme l'histoire la plus pauvrement, la plus sommairement racontée qui soit »²³⁰. Trop pauvre, l'image déçoit parce qu'elle ne dit rien, ou si peu. Parce qu'elle n'offre aucun détail qui développe son discours, dans l'ordre des symboles ou du récit biblique. Trop peu de « visible », encore moins donc de « lisible ». Que chercher à penser quand l'image nous prive d'éléments signifiants ? Une autre lecture possible de l'image est envisageable pour sauver la capacité signifiante de l'image. S'il n'y a rien à voir dans l'image, c'est que l'invisible est lui-même porteur de sens : « S'il n'y a rien entre l'ange et la Vierge de son Annonciation, c'est que le rien porte témoignage de l'ineffable et de l'infigurable voix divine à laquelle, comme la Vierge, Angelico devait se soumettre tout entier... »²³¹. C'est bien ici la vacuité même de la fresque qui est interprétée et associée à l'idée d'une représentation de la puissance divine. L'image est dérivée en un concept abstrait qui fait sens et qui peut se révéler être pertinent quand on replace la fresque dans son contexte historique et religieux. Après l'échec de signifiante qu'avait laissé présager la pauvreté figurative de l'image, la signification symbolique permet de redonner à l'image un réservoir de pensée. Didi-Huberman ne conteste pas d'ailleurs que cette interprétation puisse même rendre justice à la réalité historique de l'image²³². Mais il souligne néanmoins les limites d'une interprétation qui fait du symbolique la seule voie que l'image peut emprunter pour penser.

Selon Didi-Huberman – c'est là la troisième étape de sa démonstration –, le défaut principal de cette lecture est qu'elle n'est pas l'analyse d'une représentation sensible, matérielle, et qu'au contraire elle se projette dans le domaine de l'abstraction, comme pour mieux se dispenser de prendre en vue l'image qui se propose à elle :

²³⁰ *Ibid.*, p. 23

²³¹ *Ibid.*, p. 24

²³² « Un tel jugement touche sans doute à quelque pertinence concernant le statut religieux, voire mystique, de l'œuvre en général. », *ibid.*, p. 25

[Un tel jugement] se prive de comprendre les moyens, la matière même où ce statut existait. Il tourne le dos à la peinture et à la fresque en particulier. Il leur tourne le dos pour s'en aller sans elles – c'est-à-dire aussi sans Fra Angelico – dans les régions douteuses d'une métaphysique, d'une idée, d'une croyance sans sujet. Il ne croit donc comprendre la peinture qu'en la désincarnant, si l'on peut dire.²³³

L'objection est claire : la signification abstraite induite de l'image implique un éloignement vis-à-vis de celle-ci. Un sens cohérent est certes trouvé, mais qui détourne notre attention de l'objet portant la représentation sensible, qui détourne donc notre attention de la réalité matérielle et visuelle de l'image. La pensée que cette lecture produit ne peut donc être considérée comme pensée propre de l'image, puisqu'elle n'est pas produite par ce que l'image a de spécifique. En fait, toute interprétation prenant le parti du symbolique – comme c'était le cas ici – prend le risque de reléguer l'image au rang de prétexte, puisque le symbolique implique le détour par un discours formalisé. Or, on l'a déjà souligné, l'image n'a pas les moyens de signifier de cette façon. Si l'idée dont parle ici Didi-Huberman est « sans sujet », c'est précisément parce qu'elle n'est pas une conséquence directe de ce que montrait l'image, mais seulement un postulat de signification appliqué à une image effleurée furtivement du regard. Cette prise en vue trop rapide conduit en fait cette interprétation à négliger un aspect fondamental de sa composition : la couleur, blanche, qui, en arrière-fond, emplit le vide, et qui empêche par conséquent d'assimiler l'absence de figures à un pur néant.

Pour trouver la pensée propre de l'image, il faut en effet accorder plus d'importance à la réalité sensible de l'image – et non pas réduire abusivement cette réalité sensible à une schématisation abstraite (« comme il n'y a pas de figure dessinée, c'est qu'il y a du vide »)²³⁴. Dans la fresque qui nous intéresse, que nous montre cette réalité sensible ? Qu'il n'y a pas de vide, mais une omniprésence de la couleur blanche, de laquelle se détachent difficilement les figures de la Vierge et de l'Archange. C'est cette présence obsédante du blanc, composante esthétique essentielle de cette image, qui permet selon lui d'envisager une pensée de l'image qui ne soit pas inféodée aux besoins d'une schématisation simpliste et de notre désir de savoir et de comprendre :

Regardons : il n'y a pas rien, puisqu'il y a le blanc. Il n'est pas rien, puisqu'il nous atteint sans que nous puissions le saisir, et puisqu'il nous enveloppe sans que nous le puissions, à notre tour,

²³³ *Ibid.*, p. 25

²³⁴ Il y a là un enjeu important, qui concerne la méthodologie selon laquelle il faut regarder et lire les images. Didi-Huberman insiste très clairement sur ce point, et sur la nécessité de ne pas être détourné par le désir spontané de savoir : « Il faut laisser un moment tout ce que nous avons cru voir parce que nous savions le dénommer, et revenir désormais à ce que notre savoir n'avait pas pu clarifier. Il faut donc revenir, en deçà du visible représenté, aux conditions mêmes du regard, de *présentation* et de figurabilité que la fresque nous présente d'emblée. », *ibid.*, p. 26

prendre dans les rets d'une définition. Il n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. Il est un flot de particules lumineuses dans un cas, un poudroiement de particules calcaires dans l'autre. Il est une composante essentielle et massive dans la présentation picturale de l'œuvre.²³⁵

L'enjeu est ici de montrer que ce qui ne se présente pas sous la forme d'une figure reconnaissable (un « objet exhibé et détourné ») n'en est pas pour autant moins visible, ni donc moins à même de participer à la pensée de l'image. Le blanc est réel, puisqu'il est « matière » ; mais aussi réel, parce qu'il arrête notre œil. Nous ne pouvons douter de sa réalité, comme nous ne pouvons ignorer son existence lorsque nous essayons de faire émerger de la fresque un contenu de pensée. Alors que la lecture symboliste partait d'une conception négative de la perception, la lecture qui s'ouvre ici part de sa réalité picturale – qui ne fait que ressembler à du rien.

Nous avons donc en face de nous une fresque qui se caractérise avant tout par une présence obsédante du blanc, tellement obsédante qu'elle produit un « choc, un face-à-face visuel »²³⁶. Ce blanc se différencie des figures que l'on a reconnues jusque-là ainsi que de la tentative d'herméneutique symboliste évoquée tout à l'heure en ce qu'il n'est pas un élément de signification à lui seul. Le blanc auquel nous faisons face, nous l'avons dit, est de la matière, de la visualité, mais il n'est pas un « signe articulé, il n'est pas lisible comme tel »²³⁷. Ce blanc n'est donc pas un objet que nous pouvons « prendre dans les rets d'une définition ». Le définir seulement en fonction de la couleur (« il y a là du blanc »), c'est ne pas tenir compte de l'intensité de ce « très concret *pan de blanc* »²³⁸, c'est donc sous-estimer son effet sur le spectateur – qui, comme le dit Didi-Huberman, se sent possédé par cette apparition éclatante de blanc. Il est également impossible de le ramener à une idée précise, sauf à en faire un symbole-allégorie. Impasse, comme nous l'avons montré, puisque cela revient à voir l'image comme prétexte d'une idée. Si ce n'est pas un objet définissable, appréhendable directement et exhaustivement par le discours, il faut se résoudre à caractériser autrement cette composante : « Mais il est bien difficile de le nommer comme on le ferait d'un simple

²³⁵ *Ibid.*, p. 26

²³⁶ *Ibid.*, p. 27. Notons par ailleurs que la dimension obsédante du blanc est soulignée à plusieurs reprises par Didi-Huberman. L'intensité du fond blanc est en effet accentuée par la position de la fresque, placée dans un contre-jour synonyme d'obscurité : « Ainsi, là où la lumière naturelle investissait notre regard – et nous aveuglait presque –, c'est le blanc désormais, le blanc pigmentaire du fond, qui vient nous posséder. », *ibid.*, p. 21 ; autre citation : « Nous nous souviendrons de la lumière contre notre visage et surtout du blanc omniprésent – ce *blanc présent* de la fresque diffusé à tout l'espace de la cellule. », *ibid.*, p. 26

²³⁷ *Ibid.*, p. 27 ; ici la citation en entier : « Il n'est pas un signe articulé, il n'est pas lisible comme tel. Il se donne, simplement : pur « phénomène-indice » qui nous met en présence de la couleur crayeuse, bien avant de nous dire ce que cette couleur « remplit » ou qualifie. »

²³⁸ *Ibid.*, p. 27

objet. Ce serait plutôt un *événement* qu'un simple objet de peinture »²³⁹. C'est un tournant dans notre compréhension du potentiel figurant et pensant des images. L'élément visuel n'est pas considéré comme possédant une signification intrinsèque que l'on pourrait déchiffrer, mais comme quelque chose qui produit un effet sur le spectateur, comme quelque chose qui lui fait vivre une certaine expérience, et qui, dès lors, se caractérise par une nature *événementielle*²⁴⁰. Il n'est plus seulement lisible, il est surtout performatif. Dès lors, sa façon d'atteindre le spectateur, éventuellement donc sa façon de faire penser le spectateur, n'est pas d'être compréhensible, lisible, mais d'être efficace. La nature performative du visuel a en effet une conséquence fondamentale : elle l'écarte de toute forme de signification univoque, donc de tout discours formalisé ayant pour objectif de traduire clairement une idée : « Comment ce que nous appelons la région du visuel serait-elle vérifiable au sens strict du terme, au sens « scientifique », puisqu'elle-même n'est pas un objet de savoir ou un acte de savoir, un thème ou un concept, mais seulement une efficacité sur les regards »²⁴¹ ?

La reconnaissance du blanc comme élément visuel majeur de la fresque nous oblige à reconsidérer le mode de pensée de tout élément visuel, autour d'une triple opposition : les images ne sont pas aussi facilement lisibles, elles restent avant tout visuelles. Elles ne sont pas directement assimilables à des concepts (en tout cas elles ne pensent pas en ayant recours directement aux concepts), mais produisent surtout un effet sur le spectateur, donnant lieu à une expérience qui n'est pas définissable. Enfin, elles ne représentent pas seulement des objets, mais, plus fondamentalement, elles apparaissent au spectateur comme un événement. Visualité, expérience, événement : trois critères compatibles avec la nature formelle et matérielle de l'image, trois critères qui suggèrent que la pensée de l'image passe par d'autres voies que celles de la construction sémantique d'une signification. La performativité n'accepte pas de faire du savoir ou de la signification déchiffrable le vecteur principal de la pensée. Or, la nature matérielle, sensible, de l'image, et la plurivocité qui la caractérise donc, sont solubles dans le performatif, alors qu'elles restent étrangères à tout discours formalisé. Mais ceci pose une nouvelle question : la performativité dont il est question, et qui est manifestée de façon exemplaire dans la fresque de Fra Angelico, peut-elle servir de fondement à la production d'une pensée, formalisée ou non ? Définir l'image comme effet produit sur le spectateur, n'est-ce pas courir le risque de réduire cette image à une pure

²³⁹ *Ibid.*, p. 27

²⁴⁰ Comment ne pas penser, ici, aux développements de Ricoeur sur la métaphore comme « événement ». Nous avons montré plus haut que cette dimension d'événement pouvait être élargie à la pensée narrative en générale.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 29

apparition, donc à de l'ineffable, et, *in fine*, à de l'impensable ? Face à ce visuel qui se donne uniquement comme manifestation de soi-même, ne risque-t-on pas de faire face à une pure sensibilité, et non à de la pensée ?

Didi-Huberman est clair sur ce point : étant performatif, le visuel est de l'ordre de la puissance plutôt que de la signification. Or, la puissance s'accommode mal de l'univocité. Mais ce n'est pas pour autant une raison de dénier aux images la capacité de penser :

Le mot *virtuel* voudrait suggérer combien le régime du visuel tend à nous dessaisir des conditions « normales » (disons plutôt : habituellement adoptées) de la connaissance visible. [...] L'événement de la *virtus*, ce qui est en puissance, ce qui est puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l'œil, ni un sens univoque de la lecture. Cela ne veut pas dire qu'il est dénué de sens. Au contraire : il tire de son espèce de négativité la force d'un déploiement multiple, il rend possible non pas une ou deux significations univoques, mais des constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture, contraints que nous sommes d'en simplement parcourir incomplètement le labyrinthe virtuel. Bref, le mot *virtuel* désigne ici la double qualité paradoxale de ce blanc crayeux qui nous faisait face dans la petite cellule de San Marco : il est irréfutable et simple en tant qu'événement ; il se situe au croisement d'une prolifération de sens possibles [...].²⁴²

Didi-Huberman affirme donc bien que l'image donne à voir du sens, qu'elle n'est pas dénuée de sens, mais qu'elle exprime ce sens d'une façon très particulière : non par l'univocité du message, mais par la plurivocité des « réseaux ». En quoi cette idée de réseau, de constellation est-elle plus opérante pour qualifier la pensée de l'image ? D'un côté, elle n'est pas contrainte dans les limites étroites de la pensée référentielle, où chaque élément renvoie à un concept définissable, et où les différentes parties s'emboîtent les unes dans les autres pour aboutir à la constitution d'un sens univoque. En cela donc, elle correspond à la liberté de l'image, et à ce que nous pourrions appeler son incapacité signifiante, conséquence directe de sa nature matérielle. De l'autre, un réseau de signification implique que le visuel ne soit pas totalement étranger à toute forme de discours. Si aucun discours langagier ne saurait retranscrire exactement l'effet qu'il provoque sur le spectateur, il serait possible d'approcher de biais la réalité de cette expérience grâce au langage. Ainsi, l'expérience suscitée par l'image n'est pas en dehors du domaine de la pensée, elle y est en quelque sorte réintégrée dans la mesure où elle n'est pas complètement exclue de la sphère du langage. En même temps, la dimension labyrinthique de ces réseaux empêche de penser que nous pourrions absolument épuiser le sens de l'image, le réduire pour en faire un contenu entièrement compréhensible par l'esprit. C'est bien pourquoi nous devons « accepter de ne jamais [en] connaître la totalité ni la clôture. » La caractéristique essentielle de l'idée de réseau, ce qui en fait une métaphore

²⁴² *Ibid.*, p. 27

pertinente pour la pensée de l'image, semble donc bien être l'incomplétude du discours engendré. Peu importe, au fond, de savoir si la description de l'expérience suscitée par l'image implique plusieurs discours qui, en se confrontant, produiraient la « boucle indémêlable de savoir et de non-savoir »²⁴³ que réclame la pensée de l'image. Plus importante, selon nous, est l'idée que le discours formalisé du langage ne sera jamais à même de traduire parfaitement l'effet de l'image sur le spectateur – tout en étant capable de créer une approche de pensée qui évite de condamner l'image à l'impensé.

Que nous dit cette épistémologie des images au sujet de la fresque de Fra Angelico ? Rappelons-le, le visuel y exerçait sa pleine capacité performative en faisant de la relation entre figures discrètes de personnages et blancheur obsédante du fond le centre de la représentation. Mais que peut-on penser sur le fondement de cette performativité ? Une première observation tout d'abord : c'est bien dans l'intensité et la luminosité du fond blanc que Didi-Huberman voit le substrat de pensée de l'image, selon le schéma que nous venons d'exposer, où l'« ordre associatif de la pensée » reprend l'idée d'une pensée en réseau, à la fois libre et n'ayant pas l'obligation de constituer une signification :

C'est dans cet ordre associatif de la pensée – ordre par nature livré au fantasme, exigeant le fantasme – qu'il faut à nouveau poser notre regard sur le pan blanc de Fra Angelico. Cette blancheur est si simple, pourtant. [...] [Elle avait] épuré ses conditions descriptives, ses conditions de visibilité, aux fins de laisser à l'événement visuel du blanc sa libre puissance de figurer. Elle *figure* donc, au sens où elle réussit dans son immédiate blancheur à devenir elle-même une matrice de sens virtuel, un acte pigmentaire d'exégèse (et non de traduction ou d'attribution colorée) – un déplacement étrange et familier, un *mystère fait peinture*.²⁴⁴

La fresque figure malgré les formes sommaires qu'elle donne à voir. Le pilier de cette figuration semble être en premier lieu le blanc du fond. Cette figuration n'est pas pure sensibilité, elle permet de réaliser une certaine expérience intellectuelle. Cette expérience serait celle d'un mystère, incarné dans sa représentation picturale. Face à l'image, face à la blancheur obsédante, le spectateur fait l'expérience d'un mystère, c'est-à-dire d'un discours au-delà du langage qui s'impose à lui sans pour autant se laisser déchiffrer. Comme la luminosité du blanc le rend évident et en même temps aveuglant, le mystère représenté ici est à la fois évident et obscur, impossible à saisir complètement. Si le contexte est ici clairement religieux, la portée de l'expérience visuelle ne se limite pas aux confins d'une théologie. C'est toute expérience d'évidence, dans ce qu'elle a de manifeste et d'opaque, qui est ici représentée par la pureté et la profondeur du blanc. La fresque ne pense pas en construisant

²⁴³ *Ibid.*, p. 30

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 32

une composition de figures faisant sens ; elle pense par sa couleur. C'est par ses qualités matérielles, par son intensité, son étendue, l'impression de profondeur qu'il suscite, que le blanc « virtualise » le mystère et nous permet d'en faire l'expérience²⁴⁵. Si le blanc est le support manifeste de la pensée, nous avons vu tout à l'heure que cette pensée n'était pas de l'ordre du symbolique. Didi-Huberman insiste encore sur ce point :

Nous ne disons pas que le *bianco di San Giovanni*, utilisé comme pigment pour la petite cellule du couvent, a représenté l'Incarnation, ou servi d'attribut iconographique au mystère central du christianisme. Nous disons seulement qu'il faisait partie des moyens de la figurabilité – moyens labiles, toujours transformables, déplaçables, moyens surdéterminés et « flottants » en quelque sorte – dont Fra Angelico se servait et qui, là, s'est présenté pour envelopper le mystère incarnationnel d'un mouvant réseau virtuel. [...] Le blanc [...] n'était pas non plus le symbole fixe d'une iconographie, si abstraite fût-elle. Fra Angelico utilisa simplement la *présentation* du blanc – la modalité picturale de sa présence *in situ* dans la fresque – pour « incarner » à son niveau quelque chose du mystère irreprésentable où toute sa croyance se projetait. Le blanc, chez Fra Angelico, ne relève pas d'un code représentatif : au contraire, il *ouvre la représentation* en vue d'une image qui serait absolument épurée – blanc vestige, symptôme du mystère.²⁴⁶

Ici, le blanc n'est donc pas l'élément d'un « code » dont l'esprit comprendrait la signification grâce à un processus de déchiffrement. Il s'impose comme réalité visible et porte une pensée latente que le spectateur active en ayant recours à un réseau de notions approchantes. Le blanc ne contient pas une signification que le spectateur recevrait (ou non), le blanc est une matérialité qui donne à voir, donc à penser²⁴⁷.

Ce n'est pas un hasard si Didi-Huberman inaugure son essai sur la pensée de l'image avec la fresque de Fra Angelico : si on la regarde en transcrivant ses différents éléments dans l'ordre du lisible – en y cherchant des îlots de signification qui, ajoutés les uns aux autres, permettraient d'en résoudre l'énigme – c'est la pauvreté du langage ainsi produit qui frappe. Ce n'est qu'en étant sensible au rôle central que joue la couleur brute et à sa spécificité

²⁴⁵ Il est intéressant que dans son article « La Sagesse de l'art », Roland Barthes fasse une remarque équivalente à propos d'un poème de Valéry. Là aussi, il est question d'une intensité de couleur ; là aussi, il est question d'effet direct sur le spectateur ; là aussi, il est question de brèche dans l'ordre du savoir signifiant : « De même Paul Valéry, dans sa période symboliste, a écrit deux sonnets, intitulés tous deux « Féerie », dont l'effet est une certaine couleur ; [...] sans doute c'est l'*argenté* qui domine, mais cette teinte est prise dans d'autres sensations qui la diversifient et la renforcent : luminosité, transparence, légèreté, acuité brusque, froideur : pâleur des plumes, soie des plumes, éclat du diamant, irisation de la nacre. L'effet n'est donc pas un « truc » rhétorique : c'est une véritable catégorie de la sensation, définie par ce paradoxe : unité indécomposable de l'impression (du « message ») et complexité des causes, des éléments : la généralité n'est pas mystérieuse (entièrement confiée au pouvoir de l'artiste), mais elle est cependant *irréductible*. C'est un peu une autre logique, une sorte de défi porté par le poète (et le peintre) aux règles aristotéliennes de la structure. », « Sagesse de l'art », in Barthes, *l'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 164

²⁴⁶ Didi-Huberman, *Devant...*, *op. cit.*, p. 33

²⁴⁷ Didi-Huberman fait lui-même la distinction entre une potentielle signification symbolique et le rôle actuel du blanc de la fresque, qui n'a rien de symbolique : « Si ce pan de mur réussit bien, comme nous le croyons, à s'imposer en tant que paradoxe et mystère pour le regard, alors il y a tout lieu de penser qu'il réussit à fonctionner, non comme image ou symbole (isolables), mais comme paradigme : une matrice d'images et de symboles. », *ibid.*, p. 35

matérielle que l'image peut devenir le support d'une expérience spirituelle ou intellectuelle. Ceci pousse Didi-Huberman à redéfinir la nature de l'image. Quand l'esprit ne cherche qu'à y reconnaître des objets, quand elle est objet de perception, elle est « visible ». Mais lorsqu'elle devient objet de représentation, lorsqu' « [elle] intensifie [le sensible] hors de ses limites, lorsqu'[elle] déploie autre chose, lorsqu'[elle] atteint son spectateur par d'autres voies »²⁴⁸, alors elle est « visuelle » : « [Le blanc] n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Nous disons qu'il est *visuel* »²⁴⁹. C'est dans le cadre de cette distinction que peut se concevoir une expérience intellectuelle qui ne soit ni compréhension d'un code, ni reconnaissance d'un objet pré-existant et définissable conceptuellement. Le visible et l'invisible maintiennent tous deux l'image dans l'aire référentielle, où elle ne peut que désigner un objet ou un contenu qui n'est pas elle. La visualité, au contraire, est à entendre comme une modalité d'apparition de l'image où la matérialité de l'image est la source de sa pensée.

La fresque, dans sa simplicité, peut sembler aporétique. Faisons maintenant un bilan de ce qu'elle nous a appris sur la sémiologie des images. Nous avons tout d'abord pu remarquer que la pensée de l'image était fondamentalement performative. La nature matérielle de l'image lui interdit de délivrer un discours de pensée formalisé, donc de faire advenir une signification univoque de façon autonome. Comme le récit, l'image ne pense pas elle-même, mais donne à penser. Les éléments qui font la spécificité de l'image (sa matière, sa façon d'apparaître, sa relation distanciée aux concepts) peuvent être la source d'une pensée. Cette pensée semble prendre la forme d'une expérience intellectuelle qui s'impose à la conscience du spectateur sans que celui-ci ne la maîtrise entièrement, sans qu'il sache complètement ce qu'il peut reconnaître dans cette impression de pensée. La conséquence de cette nature performative, et donc la seconde observation que nous pouvons faire sur l'image, est qu'il ne peut y avoir de coïncidence parfaite entre l'ordre du discours et l'image. S'il est possible de parler des images, il semble impossible de traduire grâce au langage la totalité de

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 26

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 26 – notons d'ailleurs que cette distinction entre visible, invisible et visuel reprend celle opérée par Jean-Luc Marion dans son ouvrage *La Croisée du visible* entre visible, invisible et invu : « L'invu relève certes de l'invisible, mais ne se confond pas avec lui, puisqu'il peut le transgresser en devenant précisément visible ; alors que l'invisible reste à jamais tel – irréductible récalcitrant à la mise en scène, à l'apparition, à l'entrée dans le visible [...] ». », in Marion, Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 51. On comprend ici que le visible, comme chez Didi-Huberman, est ce qui peut être vu. L'invu est du visible qui de fait n'a pas été (encore) vu, mais qui peut devenir visible. L'invisible, au contraire, se rapproche du « visuel » de Didi-Huberman : il s'agit d'un contenu qui n'accèdera jamais à la visibilité effective, mais qui n'en existe pas moins.

l'expérience intellectuelle que nous proposent les images. Didi-Huberman, pour décrire cette incomplétude du langage vis-à-vis de l'image, utilise la métaphore des réseaux. Nous voulons retenir de cette métaphore avant tout l'idée qu'un discours unique ne peut s'approprier le potentiel de sens contenu dans l'image. On remarque par ailleurs la richesse thématique de l'exemple choisi par Didi-Huberman. La notion centrale de l'*Annonciation* semble bien être celle du mystère tel que représenté par l'utilisation spécifique du blanc. Mais ce mystère n'est pas seulement l'élément d'une théologie, il est également la modalité selon laquelle existe toute pensée de l'image. Ne se donnant jamais comme signification aboutie, celle-ci relève nécessairement du mystère. L'*Annonciation* manifeste le mystère que la révélation divine réclame, mais désigne en même temps la pensée de toute image comme mystère. Didi-Huberman a donc trouvé une image qui pense sans être un code signifiant. Dès lors, il a trouvé une forme de pensée qui correspond aux contraintes imposées par la nature matérielle de l'image. C'est sur ce modèle qu'il est possible d'envisager une pensée propre de l'image.

Un autre exemple analysé par Didi-Huberman permet d'aboutir à une conclusion similaire : la sculpture *Die* réalisée par Tony Smith. Comme pour la fresque de Fra Angelico, le titre de l'œuvre nous invite à dépasser l'éventuelle déception que nous pourrions ressentir face à cette œuvre minimaliste (un cube noir en acier, dont les dimensions – 182,9 centimètres de côté – lui confèrent toutefois un caractère monumental) pour faire l'expérience de ce que la sculpture donne à voir. Face à ce bloc de matière opaque, la tentation tautologique est forte ; il est possible d'y voir seulement un cube que rien ne distingue d'autres cubes que l'on croise au jour le jour. Pourtant, le titre de l'œuvre nous invite très clairement à envisager la possibilité d'une expérience métaphysique. Didi-Huberman voit par exemple dans cette confrontation à un volume de grande taille et absolument obscur la possibilité de faire l'expérience d'une profondeur et d'une solitude qui sont celles qu'éprouve l'individu quand il s'abîme dans un monde de ténèbres (la nuit, la mort) :

Car nous nous trouvons un peu devant les volumes noirs de Tony Smith comme lui-même le fut devant ou dans la nuit ; c'est-à-dire que nous sommes livrés à la « voluminosité » la plus simple comme nous serions perdus dans une forêt : elle est là, elle est proche et même tangible sous nos pas, autour de nous, mais sa seule obscurité introduit l'élément non mesurable d'un éloignement réciproque, d'un espacement, d'une solitude.²⁵⁰

Leur masse s'impose devant nous selon la volumétrie paradoxale d'une expérience typiquement nocturne : obnubilant la clarté des aspects, intense et presque tactile – demandant à toujours s'approcher ou à toujours tourner autour –, trop vide et trop pleine en même temps, corps d'ombre et non pas ombre d'un corps, sans limite et pourtant puissante comme un pan de mur, aiguissant à l'extrême le problème de nos propres dimensions en face d'elle, alors que nous font

²⁵⁰ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, op. cit., p. 121

partiellement défaut les repères d'espace où nous pourrions la situer. [...] Les sculptures de Tony Smith inquiètent leur propre *clarté* formelle – leur nature essentiellement géométrique et non-expressionniste – par leur insistance à se présenter *obscur*.²⁵¹

Comme dans le cas de la fresque, où la matérialité du blanc portait le mouvement de pensée, ce sont des caractéristiques matérielles (l'alliance entre la couleur, sombre, et la dimension monumentale de l'œuvre) qui nous font passer d'une simple perception sensible à une expérience proprement intellectuelle. La question n'est pas ici de savoir si tous les cubes noirs de taille comparable produisent les mêmes sensations, ni si tous les spectateurs qui ont fait face à *Die* ont ressenti l'éloignement et la solitude de l'homme face à la nuit, la mort, la profondeur de l'obscurité quand elle semble être abyssale. Plus important est le fait que cette œuvre, comme le suggèrent son titre autant que le commentaire de Didi-Huberman, ait la capacité de provoquer une sensation (plus peut-être qu'une réflexion organisée) métaphysique, une méditation informelle sur certaines expériences fondatrices pour l'homme sans passer par la voie d'une signification élaborée. C'est pourquoi Didi-Huberman la compte parmi les images ou réalités sensibles qui donnent à penser :

Alors nous comprenons que la plus simple image n'est jamais simple, ni sage comme on le dit étourdiment des images. La plus simple image, pour autant qu'elle vienne au jour comme vint au jour le cube de Tony Smith, ne donne pas à saisir quelque chose qui s'épuiserait dans ce qui est vu, voire dans ce qui dirait ce qui est vu. Il n'y a peut-être d'image à penser radicalement qu'au-delà de l'opposition canonique du visible et du lisible. L'image de Tony Smith, quoiqu'il en soit, échappe d'emblée, malgré sa simplicité, sa « spécificité » formelle, à l'expression tautologique – sûre d'elle-même jusqu'au cynisme – du *Ce que nous voyons, c'est ce que nous voyons*.²⁵²

Exemple supplémentaire qui semble illustrer la thèse d'une pensée de l'image qui ne fasse pas le détour du sens institué. Mais Didi-Huberman aborde ici aussi la question du rapport entre image et parole. Eloigner la pensée de l'image de la signification, c'est en même temps éloigner l'image de la communication verbale. En effet, les contenus de pensées auxquels nous avons eu affaire ne recouvrent pas exactement des périmètres notionnels clairement définis ; ils ne se manifestent pas dans le cadre d'une argumentation exprimant une position claire. C'est qu'ils n'ont pas vocation à cadrer la réflexion en donnant des points de repère clairement définissables. Dès lors, la verbalisation du contenu imagé est difficile. C'est ce que souligne ici Didi-Huberman : le contenu imagé n'est pas une pensée qui s'épuise, qui peut se terminer, justement parce qu'elle ne part pas d'une question précise et parce qu'elle n'est pas un acheminement vers une réponse attendue. Notons que cette verbalisation n'est pourtant pas impossible, tant que le discours verbal ne se sert pas de rhétorique pour clarifier ce qui ne peut

²⁵¹ *Ibid.*, p. 75

²⁵² *Ibid.*, p. 121

l'être. Le langage raisonne, mais il peut aussi représenter son objet en le contournant, en le frôlant, en progressant à tâtons (comme le regard, on l'a vu tout à l'heure avec Merleau-Ponty, tâtonne pour saisir l'objet de la vision). Il ne pourrait jamais y avoir adéquation pure entre pensée de l'image et pensée du discours ; mais il peut y avoir proximité entre deux gestes de représentation qui s'engagent dans des directions parallèles. Il n'y a donc pas antinomie à séparer la pensée de l'image de l'idée de signification univoque et en même temps à affirmer qu'on peut approcher cette pensée (voire peut-être actualiser ?) par la parole.

Michel Foucault s'est lui aussi intéressé au rapport conflictuel entre image et discours. Comme Georges Didi-Huberman, il souligne lui aussi la dichotomie fondamentale entre les deux formes de signifiante :

Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini [...]. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.²⁵³

C'est au sujet du tableau *Les Ménines* de Velázquez qu'il fait cette remarque, pour montrer qu'il y a là quelque chose qui se pense en dehors des limites du langage. Tableau qui, donc, peut nous fournir un troisième point d'appui dans notre approche de la pensée des images. *Les Ménines* est célèbre pour le système visuel relativement complexe qu'il construit. Il fait partie de ces tableaux qui jouent d'effets de miroitement pour donner plus de profondeur à l'espace de la représentation, construisant de fait sa perception sur plusieurs niveaux.

Au premier niveau correspond la première impression visuelle que le tableau produit sur le spectateur : nous voyons sur la toile représentée une enfant, qui se révélera ensuite être l'Infante d'Espagne, accompagnée de domestiques et de bouffons, avec à côté d'elle un peintre. C'est la figure du peintre qui invite le spectateur à corriger sa première impression et à comprendre l'enjeu réelle de la représentation, tout du moins la configuration « réelle » de la scène représentée. C'est le second niveau de perception : dans le fond de la pièce, nous remarquons un miroir où se reflète le couple royal. Voici donc l'enjeu principal de cette scène : Velázquez peignant le Roi et la Reine d'Espagne. Dans le passage d'un niveau de perception à l'autre se révèle une vérité qui était partiellement cachée. Mais cette vérité ne concerne que la périphérie de la toile, puisqu'elle ne porte que sur la situation réelle que le tableau représente. Or, le tableau donne à voir, et, justement, peut-être aussi à penser autre

²⁵³ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 25

chose. Est-il possible de percevoir la pensée de ce tableau sous forme de discours ? Peut-on dire que ce tableau dénote une idée précise ? En apparence, oui. La disposition de la scène et le jeu de reflets entre ce qui se trouve sur la toile et ce qui est suggéré en dehors d'elle trahit une intention précise. Intention dont il semblerait pertinent de faire découler une idée : ce qu'il y a à voir dans le visible est bien souvent invisible. Le système subtil mis en place par Velázquez pourrait être accompagné d'une légende, qui viendrait donner la morale du tour joué au spectateur : ce qu'il y a à voir n'est pas ce qu'on croit. L'idée formalisée pourrait même servir de titre au tableau, si le peintre voulait guider la compréhension du spectateur. Titre, mais pas interprétation. Car si *Les Ménines* thématise la position du spectateur face à l'image, la pensée qu'il donne à voir, si on la cherche dans sa réalité matérielle, semble n'être pas celle que nous imaginions.

Que nous montre en effet le tableau ? Une fois que nous avons compris qui était le vrai objet du regard, la première impression s'efface-t-elle ? Nous continuons à avoir devant nous l'Infante, sa suite et le peintre. Notre regard, pourtant, a changé. Nous comprenons mieux leurs regards. Nous comprenons surtout que nous n'en sommes pas l'objet, alors qu'au premier coup d'œil la convergence de tous ces regards vers un même point (à savoir : nous-mêmes), la curiosité affichée par les personnages et la figure tutélaire du peintre semblaient nous placer au centre d'une attention que nous avons du mal à comprendre. Tout à fait improbable et inattendue, elle était déconcertante. Nous comprenons mieux cette attention, puisque nous savons maintenant qu'elle vaut pour le couple royal. Pourtant, nous avons toujours l'impression d'être regardés. Les regards se dirigent toujours sur nous, mais semblent nous transpercer, oublier notre présence pour atteindre derrière nous, dans l'espace irréel que le tableau constitue avec sa propre profondeur, des personnages que nous ne pouvons voir directement. Le spectateur, pris entre deux pôles du jeu de regards, entre un regardant et un regardé, a l'étrange impression de faire partie – spatialement – d'un monde où pourtant personne ne semble le remarquer. Il fait l'expérience d'un réel qui, avec tous ces regards portés sur lui, semble être tout proche, à portée de main, mais qui pourtant ne tolère pas qu'un véritable dialogue s'installe. D'une certaine façon, face au tableau de Velázquez, le spectateur fait l'expérience de la distance paradoxale entre regard et objet dont parlaient Guenancia et Merleau-Ponty : elle semble être infime, elle ne sera pourtant jamais abolie. Il peut éventuellement aussi ressentir l'angoisse d'être invisible alors qu'il est au centre de l'attention. Si dans ce tableau il y a bien thématization du rapport entre regardant et regardé, l'image que l'on a sous les yeux propose une expérience intellectuelle qui ne se réduit pas à

une éventuelle légende. L'intérêt du tableau ne consiste pas en un « truc » pictural qu'une phrase suffirait à décrire. Pour reprendre les distinctions de Didi-Huberman : si dans ce tableau il y a quelque chose à voir au-delà de l'immédiatement « visible », ce n'est pas dans l'« invisible » – le couple royal qui nous est partiellement caché –, mais dans le « visuel », à savoir dans cette relation étrange qui s'installe entre le regard du spectateur et les regards représentés sur la toile.

Qu'ont donc en commun les deux images de Didi-Huberman ? Elles produisent une expérience de pensée que le spectateur ne peut lire ou déchiffrer, qui semble au contraire s'imposer à lui de façon performative. Cette expérience intellectuelle performative serait donc la forme de pensée qui correspondrait à la nature matérielle de l'image. Mais cette dimension performative est aussi ce qui éloigne l'image du discours : sa pensée ne peut s'épuiser dans une idée clairement définissable, puisque l'image, entité matérielle, ne peut avoir d'idée arrêtée. Dès lors, sans dire qu'elle se coupe nécessairement du langage, il semble bien qu'elle ne puisse jamais trouver son point d'arrivée à l'intérieur de ce langage. Cette mésentente entre langage et image ne doit pas pour autant décrédibiliser la pensée de l'image : ce n'est pas parce qu'elle est difficilement formulable qu'elle est illusoire. Et la réalité de cette pensée peut justement être approchée par des discours qui n'ont pas la signification univoque comme horizon ultime. C'est justement ce que semblait montrer Foucault, en faisant des *Ménines* l'emblème du tableau dont la pensée n'est pas exactement reproductible par la parole. On a bien vu en effet que la pensée de ce tableau, la sensation de profonde étrangeté qu'il faisait naître dans le spectateur, l'intégrant à un monde de choses qui restent pourtant inaccessibles, sans la contredire, ne s'arrête pas à une simple idée thématique : ce qu'il faut voir est invisible.

Redonnons la parole à Georges Didi-Huberman, qui définit ainsi le rapport de l'image à la pensée logique :

Le monde des images ne rejette pas le monde de la logique, bien au contraire. Mais il en joue, c'est-à-dire, entre autres choses, qu'il y ménage des lieux [...], lieux dans lesquels il puise sa puissance, qui se donne là comme la puissance du négatif. [...] C'est pourquoi encore le négatif ne revêt ici aucune connotation nihiliste ou simplement « négativiste », pas plus qu'elle ne vise à une nostalgie ou à une quelconque philosophie générale de la négativité. Il ne s'agit pas d'établir en esthétique la douteuse généralité de l'irreprésentable. Il ne s'agit pas d'en appeler à une poétique de l'irraison, du pulsionnel, ou à une éthique de la muette contemplation, ou encore à une apologie de l'ignorance devant l'image. Il s'agit seulement de poser un regard sur le paradoxe, sur l'espèce de docte ignorance à quoi les images nous contraignent.²⁵⁴

²⁵⁴ Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 174

Vouloir, comme Didi-Huberman, ne pas définir la pensée de l'image comme une pensée formalisée et logique ne revient pas à vouloir l'empêcher de penser. Puisque nous parlons de pensée, de contenus ou d'expérience intellectuelle, il n'est pas question de donner à l'image l'excuse de l'ineffable ou de l'irreprésentable pour juger sa pensée avec plus d'indulgence, ou pour légitimer un relativisme qui voudrait que chacun voit dans l'image ce qu'il veut y voir. Simplement, la pensée de l'image ne peut être définie sans prendre en compte la nature de l'image. Matérielle et sensible, l'image nous contraint à une « docte ignorance ». Cela ne signifie pas que l'ignorance soit une fatalité, l'impensé et l'impensable le seul horizon d'existence pour l'image. Mais cela signifie que la pensée de l'image ne peut se faire par des voies qui lui sont étrangères. Les siennes, faites de distance, d'aporie, de performativité, imposent simplement que sa pensée ne soit pas signifiante.

IV/ L'image dialectique

Selon Didi-Huberman, la pensée très particulière de l'image ne peut se manifester qu'à travers une forme elle aussi bien spécifique. Impossible d'envisager la pensée ouverte, aporétique, performative de l'image dans une œuvre qui se voudrait arrêtée, constituée, immédiatement révélée. C'est pourquoi il introduit le concept d' « image dialectique » :

Elle a beau être minimale, elle est une *image dialectique* : porteuse d'une latence et d'une énergétique. A ce titre, elle exige de nous que nous dialectisions notre propre posture devant elle, que nous dialectisions ce que nous y voyons avec ce qui peut, d'un coup – d'un *pan* – nous y regarder. C'est-à-dire qu'elle exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y « saisit » – en face de ce qui nous y laisse, en réalité, *dessaisis*.²⁵⁵

Qu'est-ce donc qu'une image dialectique ? Deux critères de définition sont avancés ici : tout d'abord, le fait que l'image interroge le spectateur quant au contenu visuel qui lui est proposé, qu'elle l'oblige à mettre en question le savoir qu'il croit détenir sur l'image qui lui fait face autant que sur son rapport au réel. C'est en cela qu'il se trouve « dessaisi » par l'image. Ensuite, l'idée que cette interrogation implique nécessairement que l'image ne doit pas une forme fixe, mais au contraire dynamique, puisque portée par une « énergétique ». Deux

²⁵⁵ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, op. cit., p. 121

notions, le dessaisissement et le dynamisme, que nous voulons maintenant analyser de plus près.

1. L'image dialectique comme dessaisissement

Ce n'est pas un hasard si Didi-Huberman parle de « dialectique » et de « dessaisissement » à propos de la sculpture *Die*, que nous avons déjà rencontrée. La dimension dialectique de l'image est justement liée à la pensée qu'elle met en œuvre, et au rapport entre image et spectateur que cette pensée présuppose : l'expérience métaphysique portée par la sculpture n'est pas une communication partant d'un émetteur et arrivant plus ou moins altérée, bien reçue, à un destinataire. Elle ne peut être une translation de savoir de l'image à la consciente percevante. Au contraire, elle ne fait qu'initier un mouvement de pensée chez le spectateur, qui commence par un dessaisissement : son rapport au réel évolue profondément. Face à l'opacité de la sculpture, il oublie l'objet-cube qu'il a devant lui, forme connue, souvent rencontrée, utilisée, dominée, qui lui est devenue familière, pour faire face (Didi-Huberman disait qu'il était projeté dans un autre monde) à une réalité différente, qui se définit davantage par son intensité que par la reconnaissabilité de sa forme. Dans le cas de *Die*, le spectateur ne se trouve en fait pas face à un cube, mais face à une expérience de la profondeur, qui peut rappeler les émotions liées à la mort (ou plutôt : à une représentation imaginée de la mort), à la solitude, à l'inquiétude, au doute, etc.

Cette expérience de dessaisissement pourrait aussi être observée dans les deux autres exemples que nous avons rencontrés : face à la fresque de Fra Angelico, nous oublions les deux figures d'abord perçues et reconnues pour nous intéresser à leur relation avec le fond blanc²⁵⁶ ; dans le cas des *Ménines*, nous oublions la première scène immédiatement comprise (l'Infante qui regarde), voire la reconnaissance de la situation réelle (le couple royale en train d'être peint), pour être surtout sensibles à la situation paradoxale – spatiale et existentielle – qui est celle du spectateur dans le tableau. Il y a dessaisissement ici parce que ce dernier est obligé de quitter le point de vue référentiel qu'il avait sur le monde, et où le monde présenté faisait sens, pour une perception autre de la réalité, ou ne sont pas en jeu des objets ou figures

²⁵⁶ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Didi-Huberman utilisait déjà la notion de dessaisissement pour cet exemple : « Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique – sans doute impensable pour un positivisme – consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à *se laisser dessaisir de son savoir sur elle*. » in : Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 25

extérieurs, mais bien sa propre position à l'intérieur du monde. Abandonnant son réflexe de perception reconnaissante et organisante, il accède à la pensée contenue latente dans le tableau.

Le dessaisissement du spectateur est donc une composante essentielle de la pensée de l'image, et complète la définition que nous venons de donner de cette pensée. Il n'y pas de communication, mais une interaction entre les deux pôles de la relation. L'image ne transmet pas un sens, ou même du sens au spectateur, elle commence par l'interroger. Elle « exige que nous pensions ce que nous saisissons en face d'elle », puisqu'elle réclame – comme nous l'avons souligné plus haut – que nous ne nous en tenions pas à une vue tautologique du monde. Elle – du moins elle, l'image, en tant qu'on la prend comme support de pensée – refuse l'évidence, elle incite à s'interroger sur ce que nous voyons apparaître en elle. L'image abolit les certitudes que le spectateur avait de son rapport au réel visuel. Ainsi, elle est fondamentalement une pensée interrogative. Idée que l'on trouvait chez Guenancia, déjà, lorsqu'il disait que le regard représentant ne s'intéressait pas aux choses en soi, mais aux choses en tant qu'elles étaient « intéressantes » : « L'esprit s'éloigne des choses réelles pour mieux les voir comme choses intéressantes »²⁵⁷. Quand il regarde le réel du point de vue de la représentation, l'esprit s'intéresse donc aux choses dans la mesure où elles posent question. Loin de vouloir résoudre la question (faute d'en avoir les moyens), l'image pense à travers elle. Puisqu'elle ne vise pas l'institution d'un sens, puisque la question (la mise en question de ce qu'il est possible de voir dans le réel devant nous, qu'il soit actuel ou pictural, artistique) reste l'horizon de l'image, celle-ci ne se préoccupe pas de livrer un discours pur de toute contradiction. La pensée de l'image est essentiellement interrogative, et la fonction de l'image, comme forme, est de faire vivre cette interrogation en la préservant de la tentation de résoudre la contradiction. C'est en ce sens, selon Didi-Huberman, qu'il faut comprendre la nature dialectique de l'image :

La « dialectique » dont je parle n'est faite, on l'aura compris, ni pour résoudre les contradictions, ni pour inféoder le monde visible aux moyens d'une rhétorique. Elle dépasse l'opposition du visible et du lisible dans une mise en œuvre – dans le *jeu* – de la figurabilité. Et dans ce jeu elle joue avec, elle fait jouer, constamment, la contradiction. A chaque instant elle l'expose, elle la fait vivre et vibrer, elle la dramatise. Elle ne rend pas compte d'un concept qui synthétiserait en apaisant les aspects plus ou moins contradictoires d'une œuvre d'art.²⁵⁸

²⁵⁷ Guenancia, *Le Regard...*, op. cit., p. 179

²⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, op. cit., p. 85

2. La dialectique comme dynamique

L'image est dialectique parce qu'elle suppose une interaction entre elle-même et le spectateur. C'est donc une dialectique qui découle directement de la nature de sa pensée, pensée ouverte, aporétique et performative. Cette relation de pensée particulière entre spectateur et image implique en même temps une certaine nature formelle pour cette dernière : pour faire vivre l'interrogation et l'apparition toujours neuve du réel, et malgré une réalité visuelle apparemment incontestable, l'image n'est pas un contenu fixe et immobile. Au contraire, l'image est, presque de façon sous-jacente, portée par une dynamique. C'est le second aspect de sa dialectique.

Déclarer une forme dynamique de l'image n'a donc rien d'un postulat. Il s'agit plutôt d'une déduction faite à partir de la définition de l'image elle-même. Il existe en effet un lien direct entre la nécessité de conserver vive la contradiction, le mystère qui émane des objets visuels (c'est l'objectif des images quand elles donnent à penser) et la capacité à ne pas se figer. La critique portée par les images, qui est essentiellement une critique du regard tautologique, a besoin de troubler le regard du spectateur, de l'inciter à abandonner la perspective quotidienne d'appropriation, de le déranger pour qu'il soit sensible à la complexité contenue dans les objets. C'est ce lien entre essence dialectique, exigence critique et forme dynamique qui ressort particulièrement de l'argumentation de l'auteur :

Il y a bien une structure à l'œuvre dans les images dialectiques, mais elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulières : elle produit des formes en formation, des transformations, donc des effets de perpétuelles déformations. Au niveau du sens, elle produit de l'ambiguïté – « l'ambiguïté est l'image visible de la dialectique » disait Benjamin – qui n'est pas ici conçue comme un état simplement mal déterminé, mais comme une véritable rythmicité du choc. Une « conjonction fulgurante » qui fait toute la beauté même de l'image, et qui lui confère aussi toute sa valeur critique, entendue désormais comme valeur de vérité, que Benjamin veut appréhender dans les œuvres d'art à travers une torsion saisissante du motif platonicien, classique, de la beauté comme révélation du vrai : certes, dit-il, « la vérité est un contenu de la beauté. Mais celui-ci n'apparaît pas dans le dévoilement – bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrasement du voile (...), un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière. » Et, dans ce moment critique par excellence – cœur de la dialectique –, le choc apparaîtra d'abord comme un lapsus ou comme l'« inexprimable » qu'il ne sera pas toujours mais qui, l'espace d'un instant, contraindra l'ordre du discours au silence de l'aura.²⁵⁹

L'effet de « déformation » inhérent à toute structure visuelle, qui fait apparaître au fur et à mesure différents aspects, différents points de vue, différentes réalités, n'a donc pas seulement

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 125

à voir avec la « mobilité du regard » dont parlait Guenancia. Il en est certes une conséquence, mais il correspond en même temps à la nature épistémologique des images. Exister comme forme instable permet à l'image de ne jamais figer d'éventuels éléments de sens. Dès lors, la critique portée par l'image est incarnée dans la matérialité dynamique de l'image. L'image se donne à voir successivement de différentes façons ; l'évolution de la perception par le spectateur correspond à autant de « chocs » visuels qui lui font voir la réalité de l'image à chaque fois différemment. L'image ne peut faire penser que par chocs, car elle sa pensée, performative, correspond nécessairement (?) pour le spectateur à une redéfinition de sa vision du monde (la notion de dessaisissement ne disait pas autre chose). La pensée de l'image, pour advenir, a donc besoin d'une forme qui produise ces chocs successifs. Elle a besoin d'une structure dynamique. Cette apparition du choc comme modalité de la pensée de l'image rejoint par ailleurs l'idée d'une pensée aporétique, c'est-à-dire d'une pensée qui ne soit pas exactement superposable à un discours. C'est bien ce que dit ici Didi-Huberman lorsqu'il associe le choc à un « inexprimable » momentané (cette dimension provisoire est décisive, car elle interdit de se complaire dans quelque mythologie de l'ineffable – cf supra p. 50) et lorsqu'il voit un lien direct entre ce choc et le silence face à l'œuvre.

La caractéristique principale de cette forme dynamique est donc de ne jamais figer une figure. Au contraire de ce que l'on pourrait croire a priori, l'image pour penser ne doit pas figurer, mais au contraire défigurer, faire apparaître différemment, les figures existantes. La figuration doit en réalité être comprise comme une capacité à toujours défigurer, pour que l'image ne devienne pas dans la conscience du spectateur la simple empreinte d'une illusion d'essence. Didi-Huberman voit dans la représentation du Christ par Dürer (*Christus am Kreuz*) un exemple paradigmatique de cette connexion entre image pensante et image défigurante :

Image exemplaire et troublante : car elle sait *regarder* son spectateur sans le secours d'aucun échange où le coup d'œil aurait sa part. Dürer en effet esseule son Christ dans l'ilot d'un socle aride et minuscule, perdu dans le blanc de la page, comme si le dieu chrétien s'exceptait lui-même, replié dans le silence, hors de l'espace humain, hors des histoires humaines. Mais voilà justement que cette *présentation du repli* parvient à saisir le regard du spectateur de l'image dans une véritable captation du regard. C'est un chapelet d'intensités qui passent et nous saisissent : d'abord dans l'éclat presque acéré du nimbe, puis dans cette couronne d'épines qui elle aussi lance ses traits, face à nous (tandis que ce qui devait nous faire face, le *facies Christi*, reste, lui, détourné, prostré). Et encore dans le creuset central où les deux genoux se resserrent, supportant la masse du bras et de la tête conjugués, et où passent les plis de ce qu'on imagine déjà être un linceul. Enfin dans la

frontalité insistante des deux stigmates des pieds – seuls « yeux », si l'on peut dire, face à quoi le dévot sera requis désormais de se situer, de s'agenouiller mentalement, fantasmatiquement.²⁶⁰

Parfait exemple en effet d'une image extrêmement codée, que le spectateur occidental connaît parfaitement, qui permet un processus de reconnaissance quasi-automatique, et qui pourtant, par un jeu de décentrement, donne la possibilité de dépasser cette première reconnaissance pour voir autre chose dans l'image. Analysons tout d'abord le processus de décentrement à l'œuvre ici, tel que le perçoit Didi-Huberman. L'image procède de façon assez claire en effet : la représentation du Christ sur la croix est historiquement une image extrêmement codifiée. La forme générale du corps, la disposition des différents membres (notamment le visage, les bras et les jambes) connaissent de très rares variations, jusqu'à former dans l'imaginaire de tout spectateur occidental une image constituée, unique, du Christ. Dürer joue avec cette image instituée : tous les éléments qui permettent habituellement la reconnaissance (notamment le visage) passent au second plan, ou deviennent quasi invisibles, pour faire ressortir d'autres, qui sont d'ordinaire secondaires (la couronne, les stigmates et surtout les genoux). Ces éléments inattendus troublent les attentes du spectateur, et l'obligent à chercher d'autres points de repère. Ils dérangent sa représentation habituelle, inconsciente, du Christ sur la croix. Ainsi, la mise en valeur d'éléments visuels non traditionnels contribue à déconstruire le réseau notionnel attaché à la figure du Christ. D'une certaine manière, l'image fait table rase de nos connaissances sur l'objet, de notre familiarité avec l'objet, pour faire naître dans notre esprit une impression nouvelle.

Car c'est un point essentiel dans la théorie de Didi-Huberman : cette stratégie de décentrement n'est pas gratuite, elle ne relève pas d'un artifice ou d'une coquetterie, elle participe directement de la capacité intellectuelle de l'image. Si notre vision du Christ est à ce point perturbée par la façon dont l'image se présente, c'est justement pour faire apparaître un aspect en particulier de la figure regardée. Le Christ chez Dürer n'a rien de païen. Il ne s'agit pas de modifier la représentation traditionnelle pour désacraliser le sujet de cette représentation. Il s'agit ici de faire ressortir plus nettement l'impression de douleur et de solitude tragique. Christ, non plus en hauteur sur sa croix, mais abandonné sur un îlot, recroquevillé comme s'il était frappé de désespoir, incarne une attitude de douleur extrême qui en même temps le rapproche de l'homme ordinaire. La mise en scène de la figure christique est différente car elle vise à en faire apparaître un autre aspect, et s'élabore sur la déconstruction de la figure traditionnelle. Cette défiguration n'est donc pas gratuite, elle n'est

²⁶⁰ Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 210

pas réalisée pour laisser place à une pure sensibilité. Elle n'est pas une fin en soi, puisqu'elle ne signifie pas seulement une remise en question de la possibilité signifiante des images : l'image n'est pas explicitement déconstruite pour afficher le refus d'une sémantique des images. Elle n'est pas un geste de revendication, mais au contraire la première étape d'une pensée particulière (ici sur la figure christique) rendue possible par une image. La déconstruction de la figure christique agit ici comme événement visuel et attire immédiatement notre attention sur les nouveaux aspects que l'artiste souhaite mettre en valeur. L'événement de la déconstruction perçue empêche de regarder l'image comme un tout reconnaissable et faisant sens (la « synthèse » dont parle l'auteur ci-dessous), pour la voir comme forme dynamique, comme énergie cherchant à mettre en question les croyances établies que nous avons sur les images. Se référant à la théorie freudienne de l'image, Didi-Huberman parle lui de « symptôme » ; mais le rôle essentiel du processus de déconstruction n'en est pas moins clair :

On ne peut plus vraiment, devant cela – devant ce jeu d'insistances discrètes, mais porteuses d'une terrible violence – garder la synthèse et rejeter le symptôme. Nous sommes ici investis par la dimension du symptôme, dans la mesure même où le corps du Christ se replie devant nous en une sorte de refus à demeurer visible. C'est comme poser son regard sur un poing qui se crispe : une main s'est refermée, convulsivement, et parce qu'elle se referme elle ne délivre rien d'autre que le symptôme de son repli, dont le secret restera celé au creux de la paume.²⁶¹

Défigurer l'image (ici la défiguration est particulièrement évidente, mais toute image peut être regardée comme défiguration d'elle-même) appartient donc en tant que tel au processus réflexif de l'image – processus qui est par définition, on l'a déjà montré, au moins en partie performatif. Au fait donc que les images peuvent, d'une certaine façon, penser.

La nature dynamique de l'image comme préalable à sa capacité réflexive nous apparaît de façon particulièrement distincte et insistante dans l'exemple de Dürer, mais pourrait être constatée également dans les autres exemples que nous avons cités. Quand c'est surtout une couleur qui porte l'expérience intellectuelle (dans l'*Annonciation* et dans *Die*), le dynamisme de l'image prend la forme d'une déchirure (« L'image comme déchirure », c'est justement le titre du chapitre de *Devant l'image* que Didi-Huberman consacre à la théorisation de cette forme dynamique) : la couleur (l'opacité dans un cas, la clarté aveuglante dans l'autre) vient ainsi déchirer la forme (le cube) ou la situation (le dialogue entre Marie et l'archange) familières pour imposer un nouvel horizon de pensée. Dans les *Ménines*, le dynamisme procède avant tout du fait que l'image ne se donne à voir réellement qu'au fur et à mesure, et

²⁶¹ *Ibid.*, p. 210

non immédiatement. Il y a nécessairement pour ce tableau différentes étapes de perception, qui à chaque fois font en quelque sorte évoluer l'image que nous avons sous les yeux.

V/ Conclusion : pensée narrative et pensée des images

Que retenir de ces brefs rappels sur l'épistémologie de l'image ? Bien entendu, le bilan que nous tirons ici ne peut que s'inscrire dans la réflexion plus large que nous menons sur la pensée narrative et le rôle que le visuel peut y jouer. Entre la pensée de l'image et la pensée narrative, les points de convergence sont nombreux. Nous nous proposons ici de les rappeler sommairement.

Nous avons pu remarquer tout d'abord que les deux pensées se fondent sur une liberté importante vis-à-vis de la réalité. La littérature pense sans avoir à se soumettre aux exigences de la rigueur rationnelle, et peut parler du monde sans avoir (réellement) de compte à rendre sur ce qu'elle avance. De même, Pierre Guenancia a montré que le regard existait comme représentation libre, son exemple de la table montrant bien que la conscience percevante n'est jamais assignée à un ordre du réel. Dans la même perspective, on pourrait rappeler qu'image et littérature se soumettent aussi peu l'une que l'autre au principe d'autorité. Comme il est possible de voir dans une image le contraire de ce qu'elle voulait montrer (Barthes sur l'image de propagande allemande), la nature dialogique des récits ouvre sans cesse la possibilité d'une réfutation, et même d'un retournement de ce qu'ils semblaient vouloir dire au départ (que ceci résulte ou non d'une stratégie consciente d'auteur). Les conséquences épistémologiques de cette liberté sont d'ailleurs proches : les deux pensées se caractérisent par une ouverture des sens, un jeu ouvert laissant apparaître significations, associations ou formes inattendues. En littérature, cette liberté mène à une prolifération des possibilités intellectuelles contre l'univocité des concepts autant que l'exhaustivité des raisonnements (ce que l'on retrouve dans les distinctions entre littéraire et conceptuel proposées par Badiou, Roméro ou Dufour²⁶²). Du côté de l'image, on retrouve chez Guenancia l'idée que le regard comme représentation libre aboutit à un « surcroît de visibilité » alors que le concept se renferme dans l'« unicité de l'essence ».

²⁶² Cf *supra* Partie 1 Chapitre V

Ne se soumettant pas à la fermeture du concept, les deux pensées se rejoignent également dans la façon dont elles appréhendent leurs objets : l'une comme l'autre, elles refusent de définir ces objets dans leur essence. Il était par exemple important de rappeler que voir n'est pas savoir, et que l'image ne pouvait afficher de prétention à construire la connaissance de ses objets. C'est un parti-pris que l'on retrouve en littérature, puisque celle-ci, bien qu'elle se fonde sur un matériau abstrait, le langage, et qu'elle puisse discourir en détails sur tel ou tel objet, n'oriente jamais son discours formellement vers la définition rigoureuse et exhaustive de la réalité. Ainsi, il est tout à fait éclairant de noter la proximité de pensée entre Georges Didi-Huberman montrant que les images font apparaître l'« aura » d'un objet plutôt que son identité, et Alain Badiou signalant que la littérature s'intéresse à la « présence » des choses, et non à leur « objectivité ».

Mais c'est sûrement dans le rapport entre pensée et signifiante que se manifeste le mieux la parenté entre pensée littéraire et pensée visuelle. Toutes les deux semblent en effet « donner à penser » plutôt que proposer au destinataire de l'œuvre une pensée constituée, autonome et donc univoque. Comme il semblerait qu'il faille chercher la pensée de l'image par-delà les objets que nous reconnaissons spontanément en elle²⁶³, il semblerait que la pensée littéraire se trouve au-delà des schèmes narratifs ou des structures signifiantes évidentes que nous pouvons percevoir dans le récit. Vanité de la reconnaissance des objets d'un côté, de l'identification des significations de l'autre, les deux pensées ont en commun de ne pas laisser enfermer leur richesse dans des mots ou formules verbales synthétiques. Fonctionnant toutes deux en réseau, elles ont une même difficulté – assumée, et recherchée – à clore en une signification identifiable les pistes de pensée qu'elles ont ouvertes. N'hésitons pas à reprendre cette citation de Georges Didi-Huberman, tant elle semble pouvoir s'appliquer aussi bien à la pensée des images (à laquelle elle est destinée) qu'à la pensée narrative : « [le régime du visuel] rend possible non pas une ou deux significations univoques, mais des constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture »²⁶⁴. Événementielles, plurivoques, non-formalisées en discours fixes, les pensées de l'image et du récit auraient un rapport similaire à la signification : dans les deux cas, la pensée excède le visible et le lisible, et ne se conforme pas aux limites de la reconnaissance.

²⁶³ A ce sujet, reprendre la critique du regard « tautologique » comme non-pensée par Didi-Huberman.

²⁶⁴ Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p.27

Parce qu'elles ne cherchent pas à se formaliser en discours positifs et univoques, les pensées du récit et de l'image ont un même rapport à la négativité. Elles reposent en effet toutes les deux sur un effet de dessaisissement. L'une des fonctions de la pensée narrative est de penser entre les concepts, de faire apparaître leurs limites et de nous inviter à nous représenter autrement des réalités qui sont pour nous familières²⁶⁵. Le récit, espace de pensée libre, mais aussi espace dialogique, est le milieu propice à la remise en cause infinie des certitudes et des idéologies. Une tendance sceptique qu'il partage avec les images, dont la pensée consiste à chercher sans cesse du nouveau derrière des représentations, et donc à remettre en cause les réalités visuelles que nous croyons, par habitude, établies : « La représentation brise les cadres déterminés, trop déterminés, dans lesquels les choses semblent se présenter d'elles-mêmes, elle fait bouger les catégories dans lesquelles nous pensons ». C'est aussi une des leçons retenues par Georges Didi-Huberman : les images ne pouvant être réduites à une lecture tautologique (ce que je vois, c'est ce que je vois), elles nous confrontent à la possibilité toujours renouvelée d'un dessaisissement face au réel, et à la finitude de leur propre capacité de connaissance. Il fait partie de leur pensée de nous avertir quant aux certitudes fallacieuses que nous croyons acquérir quand nous voyons. D'une certaine façon, les discours narratifs et les images ont un rôle similaire dans la construction de notre rapport au réel : l'un comme l'autre, ils manifestent leur propre incomplétude ; ce faisant, ils rappellent que la validité de toute construction intellectuelle est sans cesse sujette à caution.

Pour autant, ces points de convergence²⁶⁶ n'impliquent pas que la pensée narrative se construise systématiquement selon les paradigmes de la pensée visuelle. Dans le cadre de notre étude, il importe surtout de voir que cette parenté générale entre les pensées fonde la possibilité d'une écriture qui penserait comme les images pensent, et qui représenterait le réel comme les images donnent à voir la réalité. Puisque la pensée visuelle reprend les caractéristiques générales de la pensée narrative (refus de la reconnaissance tautologique, de la fixation des objets et des significations, temporalité de l'événement, dessaisissement des certitudes établies plutôt que capacité à en construire de nouvelles, etc.), il est possible d'imaginer une écriture dont l'épistémologie serait celle de l'image. Cette écriture construirait un récit qui, comme les images, refuserait d'aboutir à la reconnaissance et à l'objectivisation du réel, mais qui chercherait plutôt à représenter ce qu'il a de suspendu, d'incertain, de fuyant. Le récit lui-même deviendrait un espace de contemplation plus que de compréhension. Bien

²⁶⁵ Voir supra, notamment les développements de Laurent Dubreuil.

²⁶⁶ A la lumière de ces proximités, on comprend mieux pourquoi Philippe Dufour parlait pour caractériser la pensée littéraire de « pensée imaginaire ».

sûr, il ne s'agit pas ici d'étudier seulement les récits qui font une large part au descriptif, mais plutôt ceux dont la construction produit sur le lecteur des effets comparables à ceux de l'image : dessaisissement, déréalisation, suspension du sens. Ainsi, après avoir montré les soubassements théoriques de cette proximité, nous chercherons à voir comment les dispositifs visuels insérés dans les récits activent effectivement les principes épistémologiques qui sont ceux du langage narratif et de l'image. Nous le ferons en étudiant de façon détaillée trois récits d'Arthur Schnitzler, en commençant par rappeler les questions que soulève l'utilisation du visuel en contexte narratif, en soulignant notamment son rôle dans les constructions narratives sceptiques.

Partie 3 : Le visuel comme support des narrations sceptiques

L'écriture spéculaire dont nous cherchons à esquisser les contours (plutôt qu'à en donner une définition systématique et éprouvée) serait par nature réfléchissante. La formule ne peut cacher sa lourdeur, ni son inélégance. D'une certaine façon, elle reste vague. Elle a pourtant l'avantage de préserver la racine polysémique qui la rend pleinement opératoire (au croisement entre reflet et réflexion), tout en marquant une différence décisive vis-à-vis de ce que la théorie littéraire, depuis le milieu du XXe siècle, a nommé « réflexivité ».

Réfléchissante, au sens propre, parce que cette écriture assume sa fonction intellectuelle. Elle a pour objectif de donner à penser le réel. Réfléchissante, ensuite, parce qu'elle peut se fonder sur des effets de miroitements internes. Réfléchissante, enfin, parce qu'elle se construit autour d'un paradigme dominant de visualité : l'effet qu'elle recherche est celui de l'image. Elle en active les potentialités épistémologiques. Le monde y est pensé narrativement comme il se montre visuellement : il apparaît à travers une dialectique de l'évident et de l'obscur, de la surface et de la profondeur, du fixe et de l'évanescent, de la proximité et de la distance. La réalité n'y est jamais donnée pour établie ; elle est sans cesse menacée par le pouvoir de l'illusion. Ces propriétés de l'image ne font que nous rappeler les quelques caractéristiques de la pensée narrative que nous avons mises à jour : elle montre plutôt qu'elle ne définit ; elle ne construit pas de vérités fixes ; elle est une dynamique où apparaissent et disparaissent sans cesse de nouveaux germes de signification ; événement, elle est soumise à la temporalité de l'apparition fulgurante – et de la disparition ; elle ne se conclut jamais dans l'explicite, mais persévère dans l'opacité de l'inachevé. Fondée sur une pensée qui ne veut se résoudre à la croyance positive en la réalité univoque du monde, l'écriture réfléchissante actualise ce scepticisme en privilégiant la fugacité et le mystère de l'image à l'élaboration de significations durables – et lisibles.

Nous nous intéressons donc ici aux dispositifs qui la constitueraient et qui marquent une convergence entre visualité et scepticisme. Il ne s'agit pas ici de rapprocher deux éléments hétérogènes, mais plutôt de mettre en œuvre un paradigme dont les deux versants sont consubstantiels l'un à l'autre : le visuel est sceptique. Ou, tout du moins, il appelle le scepticisme. L'écriture réfléchissante correspondrait ainsi à une transposition dans l'ordre du récit du scepticisme des images. Il ne s'agit donc pas ici d'étudier la prédominance du descriptif dans certains récits. Les descriptions ne sont en effet qu'une modalité parmi d'autres de la mise en œuvre du visuel dans les récits. Notons enfin que nous parlons

d'écriture réfléchissante, et non de récits réfléchissants. Nous ne supposons pas en effet qu'il soit possible de créer une catégorie aux contours nets et qui se référerait à un certain nombre de critères structurels ou stylistiques précis. Nous ne cherchons pas à définir une catégorie facilement repérable de récits (comme le seraient, par exemple, la nouvelle ou l'autobiographie), mais plutôt à analyser la façon dont la visualité innerve une poétique, s'inscrit en elle jusqu'à en devenir un paradigme dominant. Dans notre cas, il s'agit donc plutôt de proposer un paradigme pour analyser une œuvre narrative que d'inscrire dans l'histoire littéraire une nouvelle catégorie de récits. Difficile, enfin, de parler d'écriture réfléchissante ou d'esthétique du reflet sans évoquer l'intérêt croissant qu'a suscité dans la théorie littéraire la notion de réflexivité depuis une cinquantaine d'années. Nous reviendrons ainsi longuement à la fin de ce chapitre sur la différence entre notre approche et l'usage dominant qui est fait actuellement de la théorie de la réflexivité.

I/ Réflexions sur le visuel narratif

1. Fonctions narratives du visuel et scepticisme

L'écriture réfléchissante se situerait donc au confluent du scepticisme et du visuel. Tous deux ont en commun de mettre en tension : l'essence de la pensée sceptique et de préserver la tension entre différents arguments, différentes représentations du monde possibles ; la visualité est une modalité de perception du monde en suspens, qui ne se préoccupe pas de nommer ou de catégoriser, et qui existe comme pure impression optique – en deçà donc de la signification explicite. Dans un contexte narratif, ces deux pôles relèvent d'une esthétique qui entend montrer avant d'expliquer ou de commenter. Montrer le monde, c'est déléguer la responsabilité de l'interprétation, mais c'est aussi assumer de suspendre le jugement.

Encore faut-il s'entendre sur ce que nous entendons par visualité : précisons d'emblée que nous ne posons pas la question générale du rapport entre lisible et visible, ni des mérites respectifs du texte et de l'image, du langage et des figures quand il s'agit de représenter le monde. Nous ne chercherons pas à reprendre point par point les termes d'un débat qui dans le champ des arts visuels et de la théorie narrative a déjà une histoire longue. Nous nous

interrogerons plus spécifiquement sur le choix de privilégier le visuel, notamment en lien avec la construction d'une signification dans le récit : la dimension visuelle contribue-t-elle à rendre explicite une signification, ou sert-elle au contraire à brouiller le sens ? Le périmètre des dispositifs visuels que nous retenons découle de cette interrogation : nous ne nous cherchons pas *a priori* des séquences ou objets visuels très identifiables (une description de paysage, de tableau, de statue, etc.), mais plutôt une matière visuelle qui dans le récit peut prendre toutes les formes possibles, du plus fugace au plus sophistiqué.

Quelques études récentes sur le sujet font valoir l'importance de prendre en compte la diversité des formes d'apparition du visuel littéraire. Paul Dirkx, dans un ouvrage collectif²⁶⁷ qui entend aborder de façon transversale la plupart des questions actuelles touchant à l'« œil littéraire », le rappelle d'emblée :

Le regard, qu'il soit insensible, discret, fuyant ou insistant, semble être inhérent à l'écriture littéraire. Il a tout d'un invariant, quels que soient l'époque, l'aire géographique, le genre ou le type d'écrivain considérés. De plus, des dispositifs optiques s'avèrent à l'œuvre à tous les niveaux du texte, du coup d'œil de tel personnage à la visualisation par l'auteur de fragments de son récit en passant par les figures de style imagé ou la focalisation du narrateur. Écriture littéraire et perception visuelle apparaissent comme naturellement coextensives.²⁶⁸

Philippe Hamon, qui a proposé une analyse approfondie de la visualité littéraire au XIX^e siècle, considère également que le phénomène optique est tellement intrinsèque à l'activité mentale de représentation, de questionnement et de création qu'il ne peut pas ne pas être omniprésent dans les textes littéraires :

[Le littéraire] travaille sur des textes, objets sémiotiques langagiers qui relèvent de l'univers du signe arbitraire et « discret » ; mais de l'autre, il ne peut pas ne pas rencontrer l'image, car cette image envahit les textes, et envahit la question et les problématiques du texte: d'abord par ce qu'elle est présente, sous une forme matérielle concrète, par l'écriture, par la lecture, par la typographie et par la mise en page (des points, des lignes, des signes sur un plan) qui sollicitent l'œil du regardeur-lecteur. D'autre part, parce que les textes sont accompagnés toujours, d'une manière ou d'une autre, d'images associées, images implicites, latentes ou incorporées — images réelles sur la couverture ou à l'intérieur, sous forme de vignettes, d'illustrations ou de frontispices —, images aussi de ce « musée imaginaire » fait chez tout lecteur de souvenirs de transpositions vues au cinéma, de reportages sur l'auteur, d'images multipliées de son portrait, de caricatures, etc. Enfin parce que les textes proposent au lecteur, sous une forme écrite, des images — réelles ou fictives — représentées et décrites par et dans le texte lui-même: tableaux décrits lors d'une visite d'un personnage de roman dans un Musée, dans un atelier d'artiste, ou chez un collectionneur (*La dame qui a perdu son peintre* de Bourget), romans de l'artiste créant son œuvre (*L'Œuvre* de Zola), appartements décrits avec leurs bibelots ou leurs tableaux accrochés aux murs (*La Maison d'un artiste*, de Goncourt), rues de villes évoquées avec leurs statues, leurs réclames et enseignes figuratives, vêtements avec leurs dessins et motifs décoratifs, critiques artistiques décrivant des Salons et des Expositions, ekphrasis antiques ou modernes rivalisant avec un modèle pictural, etc.

²⁶⁷ Dirkx, Paul (dir.), *L'Œil littéraire. La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

²⁶⁸ Dirkx, Paul, *op. cit.*, p. 9

Voir n'importe quel roman de Balzac, pour ne citer qu'un écrivain. La réalité étant saturée d'images, la littérature sera saturée d'images décrites, écrites, évoquées, rêvées, nommées, suggérées, racontées, louées, condamnées, fabriquées: et même la nature, avec ses reflets dans les surfaces réfléchissantes, avec ses diverses empreintes, avec ses enfants qui ressemblent à leurs parents, ne cesse de lui proposer «directement» des images. Elle est un «magasin d'images» (Baudelaire).²⁶⁹

De la disposition typographique du texte aux tropes figuratifs que sont l'ekphrasis ou la métaphore, c'est bien tout le champ du visuel qui est évoqué ici. De l'évocation des réalités artistiques (l'œuvre en train de se créer, le commentaire des Salons et Expositions) aux apparitions les plus quotidiennes (un intérieur et ses bibelots, une rue et ses affiches), le visuel est omniprésent autant qu'il est divers. Avec une idée que nous appliquerons également : puisque la réalité est elle-même « saturée d'images », il serait abusif de restreindre l'étude du visuel dans le champ littéraire aux quelques objets d'art (tableaux, statues, photographies, etc.) qui, certes, posent la question du rapport entre vision et langage de façon particulièrement aiguë. Bernard Vouilloux, dont une grande partie des travaux porte justement sur la place des objets artistiques dans les récits, insiste lui aussi sur la nécessité d'ouvrir au maximum le champ des dispositifs visuels étudiés :

Le véritable enjeu des études sur le texte et l'image se trouve ailleurs que dans la sphère des relations existant entre certains objets culturels possédant un statut artistique : les problèmes que posent ces relations ne peuvent trouver les conditions de leur résolution que s'ils sont situés à leur niveau et inscrits non plus seulement dans le cadre artistique et esthétique de la littérature et de la peinture, mais dans le cadre sémiotique et anthropologique du verbal et du visuel.²⁷⁰

Liliane Louvel, qui a pourtant forgé le concept d'« iconotexte » en se concentrant sur l'inscription des œuvres « artistiques » dans les récits, convient elle aussi que les images mobilisées par les écrivains sont nécessairement diverses, et que le visuel pris dans sa pluralité a sa place dans les études iconotextuelles. Même quand elle commence par donner une définition restrictive de la visualité littéraire (« Selon moi, ce serait l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle »²⁷¹), une note de bas de page ouvre immédiatement la perspective du champ plus large dans lequel elle s'inscrit :

²⁶⁹ Hamon, Philippe, « La littérature, la ligne, le point, le plan », conférence prononcée au colloque «Cultura visuale in Italia» organisé par Michele Cometa à Palerme du 28 au 30 septembre 2006. (http://www.fabula.org/atelier.php?Ligne_point_plan)

²⁷⁰ Vouilloux, Bernard, « Texte et image ou verbal et visuel », Louvel, Liliane (dir.), *Texte-Image nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 17-31, p. 28

²⁷¹ Louvel, Liliane, *TEXTE / IMAGE, Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 16

Soit l'image, la peinture, la gravure, le dessin, la tapisserie, etc., en tout cas pour nous les arts visuels en deux dimensions et donc pas la sculpture ni l'architecture etc. L'image peut être de différente nature, prendre un caractère franchement pictural ou être plus allusive comme l'image mnémonique, l'image onirique. Elle évolue donc depuis sa forme la plus insaisissable jusqu'à sa réalisation la plus concrète comme l'icône, l'image réalisée en peinture.²⁷²

Nous considérons donc plutôt un périmètre extensif de dispositifs visuels – ce qui pose aussi la question inverse : jusqu'où peut-on considérer qu'un objet mentionné dans un récit donne lieu à une image ? Philippe Hamon pose la question en prenant pour exemple les objets rencontrés dans la nouvelle *Un cœur simple* :

Jusqu'où faut-il aller dans l'extension et la compréhension de la notion d'image? Faut-il en particulier en élargir l'emploi jusqu'à tenir compte de tout l'analogique en général, tel qu'on peut l'opposer au digital/ discret/différentiel? Ainsi si je fais l'inventaire des « images » évoquées, nommées et/ou décrites dans la longue nouvelle de Flaubert intitulée « Un cœur simple » (parue dans le recueil *Trois contes* en 1877) je trouve assez aisément: « une pendule représentant un temple de Vesta, un papier à fleurs, des dessins à la plume, un portrait de Monsieur, une géographie en estampes, une enseigne «A l'agneau d'Or», un bonhomme en pain d'épice, un vitrail, un groupe en bois représentant Saint-Michel terrassant le dragon, un atlas avec ses cartes, un portrait du comte d'Artois, un tatouage sur un bras, des cartes à jouer » etc. Le « temple de Vesta » est une maquette, un modèle réduit, qui fait donc partie du monde analogique de l'image (ici en trois dimensions), comme le tatouage, les dessins à la plume, ou la sculpture de Saint-Michel. Mais le fameux « perroquet empaillé » de la servante Félicité, ou les « fleurs artificielles », ou les « chapelets » religieux, évoqués dans le texte de Flaubert, sont-ils aussi des « images »? Et, surtout, si on tient compte de tout l'analogique, le non moins fameux « baromètre » évoqué par Flaubert à l'incipit, dont a parlé Roland Barthes dans son article sur « L'effet de réel », emblème du confort petit-bourgeois au XIX^e siècle, et machine analogique de la pression atmosphérique (comme la pendule à aiguilles avec laquelle il voisine est elle aussi une machine analogique), n'est-il pas également une « image » à retenir dans l'inventaire ?²⁷³

Dans cette liste hétéroclite figurent des objets-représentations (tel portrait, telle image peinte, telle illustration de pendule, telle sculpture), des objets constitués de représentations visuelles qui servent une visée savante (l'atlas avec ses cartes), mais aussi des objets qui ne représentent pas visuellement (le baromètre) ou des reliques qui sont plus que des objets-représentations (le perroquet empaillé). On le devine : ce n'est pas la nature (iconique ou non) qui fait la valeur visuelle d'un objet, mais bien le rôle qui lui est donné dans le récit. Le baromètre n'a rien en soi de particulièrement visuel, mais peut le devenir dans le contexte particulier du récit : si l'on s'en tient même à l'interprétation de Roland Barthes, qui le voit comme pur signe du réel, « effet de réel », c'est bien en tant qu'il apparaît, donc comme élément visuel, que l'objet joue son rôle dans le récit. Étudier le visuel littéraire, c'est donc s'intéresser moins à des objets qu'à des fonctions²⁷⁴. Ceci ne signifie pas qu'il faille

²⁷² *Ibid.*, p. 16

²⁷³ Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2007, p. 11

²⁷⁴ Concernant le passage en question, Hamon se demande ainsi quelle est la « valeur » de cette hétéroclite galerie d'objets : « Y a-t-il un système, une cohérence, une raison sous-tendant cet inventaire hétéroclite d'objets

entièrement laisser de côté la nature de l'image représentée dans le récit. La diversité des formes visuelles qu'un récit peut mobiliser influence nécessairement, au moins en partie, l'effet que l'image pourra produire. Poursuivons la réflexion avec Hamon :

Ainsi l'image « à lire » (une métaphore, une comparaison, dans un discours parlé ou dans un texte écrit imprimé) n'est pas l'image « à voir » (une peinture, une carte, une photo, un film) et n'est pas l'image « mentale » (un projet, un fantasme, un rêve, un souvenir), et à l'intérieur d'un type d'image, par exemple l'image « à voir », l'image plate en deux dimensions (un dessin) n'est pas l'image en trois dimensions (la statue), catégorie au sein de laquelle l'image partielle (un buste sculpté) n'est pas l'image totale (la statue en pied), et l'image négative (une empreinte, le « négatif » d'une photographie) n'est pas l'image positive (une statue, la photo positive), ni l'image « inversée » (celle d'un miroir, celle d'une gravure par rapport à la peinture qu'elle « traduit »), l'image « à l'échelle » n'est pas l'image réduite (la carte, la maquette), l'image réelle n'est pas l'image virtuelle, etc.²⁷⁵

Ce déroulé en forme d'arbre généalogique consacre trois grandes catégories d'images littéraires : images « à lire », « à voir » et « images mentales ». Trois types de visuel (visuel direct dans l'image à voir, visuel indirect dans l'image à lire, visuel imaginé dans l'image mentale) qui produisent des effets potentiellement différents : l'effet produit par une métaphore (rapprochement de deux entités *a priori* étrangères l'une à l'autre) pourra être proche de celui produit par une image « à voir » (telle description soulignant la ressemblance entre l'objet décrit et un autre objet, qui lui est parfaitement étranger, selon un schéma quasi métaphorique), ou au contraire très lointain (l'effet direct produit par une image représentée n'ayant rien de métaphorique : par exemple, l'angoisse suscitée par la représentation de jeux d'ombre, comme au début de la *Recherche du temps perdu*, selon un schéma qui serait alors plutôt cinématographique²⁷⁶). Nous retenons en tout cas de cette tentative de catégorisation par Philippe Hamon deux points essentiels : d'un côté, la diversité des images mobilisables par le récit, et la diversité des apports que ces images peuvent représenter pour la pensée du récit ; de l'autre, l'importance de raisonner en termes de fonction visuelle au sein du récit.

Nous nous intéresserons ainsi à la fonction narrative des passages – de toutes tailles – où le visuel prime. Non seulement nous ne nous limiterons pas aux scènes de description, qui sont souvent un objet d'étude privilégié dès qu'on touche aux liens entre lisible et visible,

analogiques, ou est-ce l'hétéroclite comme valeur (ou non-valeur) qui est la raison de cet inventaire ? », *ibid.*, p. 11

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 312

²⁷⁶ « Mais elle entendit mon père qui montait du cabinet de toilette où il était allé se déshabiller, et pour éviter la scène qu'il me ferait, elle me dit d'une voix entrecoupée par la colère " Sauve-toi, sauve-toi, qu'au moins ton père ne t'ait vu ainsi attendant comme un fou ! " Mais je lui répétais : " Viens me dire bonsoir ", terrifié en voyant que le reflet de la bougie de mon père s'élevait déjà sur le mur [...]. Il était trop tard, mon père était devant nous. Sans le vouloir, je murmurai ces mots que personne n'entendit : " Je suis perdu ! " » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1954, p. 48)

mais nous ne considérerons les descriptions que dans la mesure où elles s'intègrent à la démarche intellectuelle que le récit s'est fixée. Dans la lignée de notre réflexion sur l'écriture réfléchissante, c'est la valeur épistémologique du visuel qui sera notre objet d'étude. Faudra-t-il imposer des critères définissant ce qu'est un récit ou un passage visuel ? Nous pensons au contraire que toute apparition du visuel dans le récit, si brève soit-elle, est susceptible d'entrer dans notre champ. Nous ne parlons donc pas seulement (et même, dans le cadre de cette étude, pas du tout) d'insertion d'images réelles (notamment : photographies intégrées dans le corps du texte) dans le cours du récit ni de passages où le descriptif prend le pas sur le narratif – où le texte devient donc tableau langagier ; nous pensons à tous les moments où le récit montre, rend compte d'un élément du monde en termes optiques.

C'est donc aux fonctions narratives du visuel que nous nous intéresserons. Elles sont tellement diverses qu'il serait vain d'en dresser une typologie systématique. Nous pouvons néanmoins rappeler les quelques grands types de fonctions, en ne perdant pas de vue le rôle que jouent les images dans les constructions de significations dans le récit.

Tout d'abord, le visuel peut signifier par analogie. La description d'une maison, d'une pièce, d'un habit peut caractériser un personnage ou symboliser une situation. La fameuse description signifiante du Père Grandet (analysée en détails précédemment) est l'exemple le plus connu d'une description évoquant aussi clairement une idée précise (l'avarice). On pourrait certes discuter de la valeur purement visuelle de cette description : le lecteur s'attache-t-il davantage aux mots, à leur contenu sémantique, ou à l'image que peint dans son esprit la description de l'habit et de l'intérieur ? Dans ce cas précis, l'avarice se lit-elle ou se voit-elle ? De même, on ne peut oublier que nous avons identifié dans ce passage un réservoir ouvert de sens plutôt qu'un système demandant à être décodé. Sans aller à ce niveau de détail, on devine le lien entre l'image telle qu'elle se présente au lecteur et le sens général (Grandet est avare) qui s'en dégage. Chez Schnitzler, ce type de tableau signifiant peut être retrouvé dans la scène finale de *Spiel im Morgengrauen* : à ce stade du récit (juste avant son suicide), il ne semble pas excessivement hardi de voir dans la chambre en désordre que Willi découvre à son réveil une image de sa propre vie, et de l'échec qu'elle représente²⁷⁷.

²⁷⁷ „Willi schloß das Fenster und trat ins Zimmer zurück, sein Blick fiel auf das zerknüllte Bett, auf den Tisch mit den Resten des Mahls, den geleerten Flaschen und Gläsern. [...] Im Spiegel über der Kommode erblickte er sein Bild – mit wirrem Haar, dunklen Ringen unter den Augen; er schauderte [...]“ (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen*, Zürich, Manesse Verlag, 2002, p. 103)

Le visuel permet aussi de caractériser. Surface, il sert souvent d'interface entre intériorité du sentiment et extériorité du signe. Des dispositifs visuels permettent ainsi de donner à voir les émotions ponctuelles ou un trait de caractère structurel d'un personnage. A la différence de la fonction précédente, c'est moins la description que le regard retranscrit dans le récit qui donnera accès à ce type d'information. Chez Virginia Woolf, la façon de regarder une coupe de fruits peut trahir la tension érotique qui habite le personnage²⁷⁸. On a déjà cité le passage de la *Recherche* où le regard du narrateur, confronté à l'ombre de son père qui se dessine sur le mur, manifeste la montée de son angoisse. Le regard porté sur les choses ne trahit pas seulement une émotion passagère, mais peut également refléter la nature profonde du personnage. Philippe Hamon montre bien que la façon dont Frédéric Moreau perçoit le monde (et se contente justement de le percevoir visuellement sans se préoccuper réellement d'agir sur lui) caractérise le type du romantique raté, qui ne voit que par clichés et se complaît dans ses propres images fantasmées :

Frédéric Moreau n'est qu'une sorte de chambre optique à emmagasiner des « images » (à lire comme à voir), à les fantasmer sous forme de projets, ou à les reproduire, et quasiment toutes ses apparitions dans le roman se font sous ce régime de l'iconothèque : « Les images que les lectures amenaient à son esprit l'obsédaient si fort qu'il éprouvait le besoin de les reproduire [...] La surface des choses l'appréhendait, et il voulait peindre [...] Ces images fulguraient, comme des phares, à l'horizon de sa vie ». ²⁷⁹

Dans la même perspective, on pourrait remarquer que la façon de voir d'un personnage manifeste son rapport au monde, voire ses tendances psychiques profondes : pensons au héros de *l'Etranger*, dont la perception fragmentée du réel suggère la forme d'aliénation qui détermine sa conduite et le cours de l'intrigue ; pensons au regard du narrateur de la *Jalousie*, à l'horizon duquel se trouve toujours le soupçon de la trahison, qui est donc l'émanation même de l'obsession jalouse ; chez Schnitzler, le regard de Robert, le héros de *Flucht in die Finsternis*, laisse de plus en plus apparaître les marques de paranoïa à mesure que le récit avance. L'effet du visuel n'est d'ailleurs pas seulement celui d'une simple suggestion : certaines mises en scène peuvent viser à impressionner le lecteur, en misant sur l'effet d'intensification que permet le visuel (pensons à la sensation d'effroi ressentie devant le tableau des têtes de cheval émergées d'un lac gelé dans *Kaputt* de Malaparte). Le visuel inscrit dès lors une certaine tonalité dans le texte, qui pourra aller de l'effroi au comique (Berenika Palus a montré comment Diderot usait du regard myope de Jacques et son Maître

²⁷⁸ Pour une analyse détaillée du passage, voir Liliane Louvel, *TEXTE / IMAGE, op. cit.*, p. 208

²⁷⁹ Hamon, *Imageries, op. cit.*, p. 26

pour rire à leurs dépens²⁸⁰ ; citons aussi les mises en scène proches du pantomime, où le décalage entre voir et ne pas entendre peut montrer les personnages comme ridicules) en passant par le pathétique (la scène à l'hôpital animalier dans *La peau* de Malaparte, où la compassion naît de ce qu'on ne peut que voir les chiens mutilés, et non les entendre puisqu'ils ont la langue coupée).

Ce n'est pas seulement au niveau local du passage, mais aussi à l'échelle du récit entier que les images impriment leur marque. Il ne s'agit plus de significations ou d'effets ponctuels, mais bien d'un rôle structurant de l'image. Soit que quelques images parcourent le récit, ne disparaissent jamais, l'obsèdent (le portrait de l'ancêtre de De Reixach dans *La Route des Flandres* de Claude Simon) ; soit que la succession des images scandent l'évolution de l'intrigue : le reflet dans *Le Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde ; voir aussi l'étude de Pascal Noir sur le rôle des tableaux dans *Monsieur de Phocas* de Jean de Lorraine²⁸¹ ; du côté de Schnitzler, on pense immédiatement à *Flucht in die Finsternis*, où le développement de la psychose paranoïaque se signale progressivement à travers la façon – de plus en plus biaisée – dont Robert regarde le réel ; c'est bien le visuel, la modalité de représentation du monde à travers ses yeux, qui indique l'évolution de son psychisme et détermine le cours de l'intrigue. Soit qu'une image apparaissant à la fin joue comme un coup de théâtre et, de par ce qu'elle donne à voir, oblige considérer différemment tout ce qui avait été narré jusque-là²⁸². Soit, enfin, que le récit fasse du visuel son paradigme dominant. La nouvelle *En famille* de Maupassant, courte et à visée satirique, se tient tout entier sous le signe du visuel : les thèmes relèvent du visuel (reconnaitre ou non un ami plus vu depuis vingt ans, subir une famille qui n'est qu'un cliché bourgeois), les effets sont visuels (la description du père et de la mère de famille en bourgeois reproducteurs, les enfants en héritiers d'une ambition risible de paraître, la maison comme symbole de prétention, la ville et les environs comme image du vide et de la

²⁸⁰ Voir Berenika Palus, « Les fonctions du regard et du détail visuel dans la prose littéraire de Denis Diderot », in Dirckx, Paul, *op. cit.* (65-74)

²⁸¹ Les œuvres d'art qui se succèdent dans le récit sont comme le reflet de la déchéance du personnage principal, autant que de son calvaire : « Les œuvres d'art décrites, au lieu d'être curatives, se muent en calvaire et constituent ce roman qui est le récit d'une mise en crise : elles sont autant de stations reflétant la déchéance du personnage éponyme obnubilé par le vice et la mort. » (Pascal Noir, « Quand l'œuvre d'art engendre l'écriture, ou l'obsession des « yeux des musées » dans *Monsieur de Phocas* de Jean de Lorraine », in Dirckx, *op. cit.* (37-47), p. 42

²⁸² Pour ce cas de figure, voir deux études en particulier : Héliane Ventura « Le tracé de l'écart ou « l'Origine du Monde » réinventée dans « Lichen » d'Alice Munro », in Louvel, Liliane, *Textes-Images, Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 269-281 ; Liliane Louvel, *TEXTE / IMAGE, op. cit.*, passage sur la nouvelle de Virginia Woolf *The Woman in the looking glass* (p. 77). Pensons également à *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert : le narrateur révèle dans les dernières lignes que tout le récit, qui se présentait comme une légende, donc un texte consacré, n'est qu'une libre imagination à partir d'un vitrail vu dans une église. L'image révélée au dernier moment transforme la nature du texte, donc son régime de réception, en le faisant passer de l'hagiographie à la fantaisie.

tristesse qui servent de cadre à ces existences étriquées), le dénouement, enfin, est visuel (le spectacle du vieillard grabataire à table, qui scelle la rupture définitive entre le narrateur et ses hôtes). Du point de vue de l'histoire littéraire, la nouvelle est sûrement anecdotique. Mais elle est intéressante en ce qu'elle montre un récit dominé par le visuel, dont le centre de l'intrigue autant que la configuration stylistique du récit tiennent du voir et du montrer.

Enfin, le visuel interroge mécaniquement notre rapport au réel. Il peut en effet l'appréhender de toutes les façons possibles : attirer l'attention du lecteur sur la beauté²⁸³ ou la laideur²⁸⁴ de visions quotidiennes croisées mille fois – dans les deux cas, permettre au lecteur de mieux connaître le réel, ou au moins de le voir sous un jour nouveau ; ou, au contraire, représenter le réel comme étant une pure surface que je ne peux percer ou connaître : ce sera le *topos* de l'être cher dont on ne peut lire les pensées, et qu'on doit se résoudre à représenter visuellement, extérieurement, puisqu'on n'a pas accès à son intériorité ; le texte se fait visuel car celui-ci fait écran, dit que le réel est inconnaissable. Il peut faire ressortir la visualité exacerbée du réel pour inciter à la contemplation plutôt qu'à l'identification²⁸⁵ ; ou, au contraire, montrer l'ordonnancement visuel du réel en faisant apparaître, de façon presque architecturale, les lignes et les figures géométriques qui l'organisent²⁸⁶ ; ou encore, il peut

²⁸³ Ci-après un paragraphe servant de synthèse pour ce *topos* de l'histoire de l'art, qui vaut aussi pour la représentation littéraire : « L'image nous fait re-voir le réel, reconstruit et réaménage notre perception du réel en le reconfigurant d'une façon neuve et inédite, en nous forçant à revenir sur le réel : après avoir lu Baudelaire, je « vois » autrement la ville de Paris, bref j'apprends quelque chose du réel grâce à un texte qui me re-présente le réel. Selon P. Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible (*Credo du créateur*, 1920). » Dans son roman *Horace* (1841), George Sand prétendait de même que les parisiens avaient commencé à voir Paris, à voir leur ville, après avoir lu *Notre-Dame de Paris* de Hugo qui leur avait mis sous le nez des sortes de lunettes magiques leur permettant de voir ce qui leur était jusqu'alors proprement invisible. Aristote, dans sa *Poétique* et ses commentateurs par la suite, Batteux ou Quatremère de Quincy) ne disaient pas autre chose, quand ils faisaient remarquer que l'homme, dans et par la mimésis, « apprendait » quelque chose. » (Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 277)

²⁸⁴ Pour exemple, cet extrait de *Monsieur de Phocas* : « La vie moderne [...] a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de gardes-chiourne ou de bandits [...] : têtes aplaties et venimeuses de vipères, museaux retors et aiguisés de rongeurs, mâchoires de requins et groins de pourceaux [...], l'humanité [est] un bestiaire où chaque bas instinct s'imprime en trait d'animal. » (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, La Table Ronde, 1992, p. 55). La littérature décadente sera particulièrement préoccupée de faire voir au lecteur la laideur triviale du monde contemporain.

²⁸⁵ Voir l'analyse par Philippe Hamon du poème de Rimbaud « L'éclatante victoire de Sarrebruck » comme exemple d'une esthétique où la vigueur et la naïveté des couleurs représentées croise une langue qui se veut aussi enfantine : « On retrouve là, à travers ce rêve d'une langue purifiée de l'image à lire, le fantasme Gaspard Hauser, le modèle d'un regard enfantin, épuré, naïf, désinféodé de la rhétorique, qui appréhende le monde comme une juxtaposition de taches et d'objets vus dans une sorte de transparence édénique. » (Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 284)

²⁸⁶ Nous faisons référence ici aux réflexions de Philippe Hamon sur la « géométrisation » : « Le cadrage et la géométrisation de ce qui est cadré polarise et attire l'attention du lecteur sur le sujet décrit, crée un « effet de composition logique » qui sera reversé au crédit de l'auteur et de sa maîtrise des systèmes descriptifs, [...] et organise en le distribuant rationnellement le réel représenté. L'évocation au XIXe siècle de certains objets à décrire comme les paysages (avec leurs « plans » plus ou moins rapprochés), comme le corps humain (avec ses « articulations »), comme le vêtement (avec ses bordures, ses ganses, ses galons, ses dessins, ses lignes, sa coupe, etc.), ou comme le chemin de fer (avec ses lignes, son réseau ramifié, ses ouvrages d'art qui aplanissent le

modeler les dimensions du réel, par exemple en multipliant les dispositifs visuels en deux dimensions qui le font apparaître comme un univers plane, sans profondeur, ou les images « creuses » (moulage, empreinte) pour le montrer comme monde de l'absence²⁸⁷. Enfin, les images peuvent relever du réel perçu (telle scène qui se déroule devant mes yeux) comme de l'irréel (rêve, fantasme, illusion d'optique, etc.). Le récit sait jouer de cette ambiguïté, jusqu'à faire souvent des images le passage de l'un vers l'autre. Un paysage réel peut dans la conscience du narrateur ou d'un personnage ressembler tellement à une image connue par ailleurs (un tableau, par exemple) que, ne sachant plus distinguer entre le réel et sa figuration, le personnage ne saura plus dans quel monde il se trouve : celui du réel, avec tous les malheurs et contraintes qu'il charrie, ou celui de la rêverie artiste libérée des contingences²⁸⁸. Les artefacts optiques changent notre perception du monde, proposent des images alternatives du monde qu'on tenait jusque-là pour unique : il n'est pas surprenant que les récits les mobilisent pour montrer l'hésitation d'un héros qui ne sait plus quelle image appartient à la réalité, ou quelle image lui donne la meilleure connaissance de la réalité, lui fait accéder à la vérité profonde qu'elle recèle peut-être (pensons à l'expérience du narrateur de la Recherche lors d'une représentation théâtrale au début d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur*²⁸⁹). La contemplation ouvre enfin sur la profondeur du monde, voire sur les mondes cachés derrière les mondes (Hamon commentant *Paysage* de Baudelaire montre en quoi une métaphore change notre perception visuelle de la ville et crée de nouveaux mondes derrière l'image première que nous en avons²⁹⁰). Parce qu'elles sont communes au réel et à l'irréel, les images

terrain, ses points de jonction, d'arrivée et de départ), utilisera massivement ce lexique. » (Hamon, « La littérature, la ligne, le point, le plan », article cité)

²⁸⁷ Voir, à nouve au, les remarques de Philippe Hamon sur l'utilisation des images planes et creuses par les écrivains du XIXe siècle français : « L'image en deux dimensions participe d'un univers du simulacre, et l'image en creux, l'empreinte ou le moulage, d'un univers de l'absence et du vide. Toutes deux se rejoignent de façon en général négative. Une esthétique de la platitude et de l'image « impressionnée » se met en place textuellement et stylistiquement, et comme mimétiquement d'un réel plat ou vide de sens, pour promouvoir des textes conçus comme des albums de photographies ou comme une succession d'« impressions » ou de « tableaux » [...]. » (Hamon, *Imageries*, *op.cit.*, p. 27)

²⁸⁸ Pour un exemple de ce dispositif, voir l'analyse par Liliane Louvel de *The Ambassadors* d'Henry James : Louvel, *TEXTE / IMAGE*, *op. cit.*, pp. 192 à 197

²⁸⁹ « Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à hauteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer, la salle éclata en applaudissements, mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que je voulais étudier n'existait plus. Je dis à ma grand-mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette. Seulement, quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette ; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était plus exacte ; laquelle des deux Berma était la vraie ? » (Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Folio, 1988) ; on lit le trouble du personnage, qui ne parvient pas à fixer la réalité visuelle de ce qu'il voudrait contempler à son aise, puis qui ne peut décider laquelle des deux images (avec ou sans lorgnette) est la vraie.

²⁹⁰ « La vision qui est ici, également, programmée par et dans l'image, est une vision « binoculaire ». [...] « Les deux index de l'analogie » (R. Char) créent une sorte d'ubiquité, rapprochent des choses distantes, posent un

ont donc le pouvoir de les mêler jusqu'à ce qu'on ne puisse plus les reconnaître. Y compris donc du point de vue de l'irréel, le visuel littéraire affecte nécessairement la relation que le narrateur, les personnages ou le lecteur entretiennent avec le réel qui les entoure. Dès qu'il est mobilisé, il oblige à une réflexion sur la nature du réel.

C'est donc pour leur diversité (de l'effet ponctuel à l'ouverture sur une interrogation métaphysique) que les fonctions du visuel nous intéressent. La plupart des types de fonction que nous avons cités croisent la question du rôle que joue le visuel dans la construction de significations, au niveau local ou au niveau de la structure du récit. Est-ce que les images construites par le récit produisent des significations très lisibles, fermées, garantissant une communication certaine vers le lecteur qui n'aurait qu'à les décoder, ou viennent-elles au contraire perturber le sens général construit par le récit ? Permettent-elles la cristallisation d'idées définies, ou apportent-elles un surcroît de visibilité, et de sens, qui ouvre sans cesse les possibilités d'interprétation ? Les phénomènes visuels permettent-ils de fixer les objets ou personnages du récit, ou font-ils écran en montrant un réel insaisissable, qu'on ne peut jamais percer à jour ?

Avec la nouvelle *En famille* de Maupassant, on devine aussi que les dispositifs visuels peuvent dépasser le statut de simple trope et jouent un rôle structurel dans l'économie narrative. Ils sont alors liés aux autres dimensions du récit : intrigue, thématiques, construction des personnages, structure. C'est là une dimension qui est souvent moins étudiée par la critique, mais qui est centrale pour notre étude : dans ce cas de figure en effet, la volonté de montrer est au fondement du récit et se traduit à tous les niveaux du récit : dans les sujets dont le récit traite, dans la façon dont il est agencé, dans l'écriture qui l'incarne, etc.

Dans les deux grands domaines que nous venons de citer (la construction de significations, le rôle de paradigme dominant et protéiforme du récit) se pose la question de la vocation sceptique du visuel littéraire. Les développements précédents sur la pensée des images ont permis de rappeler que l'image était en soi un foyer de polysémie. Intégrée à la narration, cette dimension de la représentation semble donc propice pour montrer sans fixer de signification. Deux études sur le rôle du visuel dans *l'Education sentimentale* de Flaubert

espace de juxtaposition et de cohabitation. Mais cette vision binoculaire, comme toutes les visions binoculaires, ne crée pas une simple superposition, elle crée aussi un relief, un effet de perspective, de profondeur, dans les mondes possibles (fictifs) signifiés par le texte. [...] Paris, ses toits, ses tuyaux, ses clochers, [...] ne sont pas sur le même plan que le navire et ses mâts, qui se situent dans un « arrière-plan », par rapport à lui, dans les mondes fictionnels décrits. C'est dans cet espacement, dans cet échelonnement des plans sémantiques que se crée l'effet d'espace [...]. » (Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 278)

nous permettront d'ouvrir plusieurs pistes de réflexion sur la valeur épistémologique du visuel : la première montrera comment le visuel peut être placé au centre de l'écriture narrative, en lien avec un projet de représentation du monde ; la deuxième montrera en quoi l'exacerbation du visuel peut justement aller contre la construction d'un sens et assumer de représenter de l'incompréhensible.

La première étude est menée par Henri Mitterand au début de *l'Illusion réaliste*²⁹¹. Mitterand y analyse l'incipit du roman en soulignant la prédominance du visuel. Passé le cadrage géographique de la première phrase, tout le passage s'organise en succession d'impressions visuelles qui décrivent tour à tour le bateau prêt à partir, les passagers prenant place, un jeune homme attendant sur le pont (bientôt identifié comme le héros du roman) et les différents paysages que le mouvement du bateau fait peu à peu apparaître. Le regard devient presque la seule modalité de la représentation narrative, dans une scène qui semble être retranscrite exclusivement par les mouvements d'une caméra qui circule au milieu des personnages et paysages. Le récit se fait entièrement regard : les images se succèdent à une telle vitesse, en adoptant des perspectives si différentes qu'on ne peut imaginer suivre le point de vue d'un personnage en particulier. Cette désincarnation du regard, qui devient une fonction, est le premier enseignement que Mitterand tire de cette scène d'ouverture :

L'ubiquité et l'alachrité de ce regard sont telles qu'on peut difficilement l'assigner à une personne, à un acteur individualisé. Plus qu'un témoin à proprement parler, c'est une fonction-regard, une origine de visée, un truchement optique qui permet au romancier de faire jouer successivement ou ensemble tous les facteurs de la prise de vue, et que j'appellerais volontiers la focalisation implicite.²⁹²

L'omniprésence de cette fonction-regard place l'ensemble de l'*incipit* sous le signe du visuel – et signale par là-même un parti-pris d'auteur en faveur de cette modalité de représentation. Quelles sont les implications de ce choix ? La première est que le monde est représenté comme quelque chose qui se voit. Même si *l'Education sentimentale* fera la part belle aux pensées des personnages, aux commentaires psychologiques, philosophiques ou même idéologiques du narrateur, que l'ethos narratif du roman peut être aussi bien décrit comme un jeu continu sur les différents niveaux de discours, et que la part visuelle ne sera pas dans la suite quantitativement prédominante, nous lisons dans le parti-pris affiché dans la scène d'ouverture comme un effet d'annonce : le geste inaugural qui cadre notre entrée dans cet

²⁹¹ Mitterand, Henri, *L'Illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994

²⁹² *Ibid.*, p. 41

univers narratif est celui d'un « montrer », suggérant ainsi que la connaissance du monde se fait d'abord par le visuel.

La fonction-regard telle que l'analyse Mitterrand a une autre caractéristique : la perspective adoptée est au niveau des personnages ; elle n'organise pas l'ensemble du regardé depuis un point de vue surplombant. Le geste narratif est visuel, donc, mais ne présuppose pas une connaissance d'ensemble. La perspective est lacunaire au sens où elle découvre le monde au fur et à mesure que celui-ci se montre. L'entrée dans le monde narratif place donc le lecteur dans une position d'éternelle découverte, donc, par conséquent, de perpétuelle ignorance²⁹³. La perception visuelle est d'ailleurs si peu organisée qu'il est difficile d'assigner les vues successives à une instance particulière. On peut ainsi supposer que la focalisation-implicite dont parle Mitterrand est parfois relayée par le point de vue de Frédéric. La configuration du visuel produit d'autant plus de confusion qu'il n'y a pas une seule instance regardante (comme pourrait le laisser entendre la formulation de Mitterrand), mais bien plusieurs possibles, dont Frédéric.

Mitterrand voit lui-même dans cette séquence narrative une prédominance du visuel comme modalité narrative – au détriment d'autres langages. Mitterrand ne nie pas qu'il y ait dans cette mise en scène une construction rhétorique que l'on peut décomposer et analyser ; mais il considère que l'ordonnement du langage reste subordonné au primat du voir – consacré alors comme horizon narratif de la scène :

Mais ce n'est pas à dire que le rhétorique l'emporte. Il est au service de la vision. Et les configurations sémantiques qui sous-tendent le texte sont subordonnées aux dispositifs optiques qui programment la description. Le regard contrôle le mot et en justifie l'emploi et la place.²⁹⁴

On remarque en effet que deux dispositifs manifestement symboliques (la comparaison des rives et des bandeaux ; la présentation de Frédéric comme cliché romantique anachronique), qui portent donc en eux une charge sémantique signifiante, sont intégrés dans le mouvement

²⁹³ La mise en scène visuelle « à hauteur d'homme », au milieu des personnages, sans point de vue surplombant, qui résulte en une présentation fragmentaire du monde, a été étudiée par Nathalie Piégay-Gros chez Claude Simon. Là aussi, la perception est immergée dans le réel, sans possibilité de clarification ou d'organisation. Notons dans la citation suivante le parallèle entre vision et langage : la vision ne permet pas de reconnaître les choses comme le langage n'est pas fait pour les nommer et les étiqueter. La perception visuelle du réel permet d'en faire ressortir une caractéristique fondamentale : sa complexité : « De fait, il ne s'agit pas, pour Claude Simon, de décrire le réel perçu par un sujet mais de restituer la complexité de la perception : aussi le réel n'est-il jamais séparé du personnage qui n'est pas *face* au réel mais immergé *dans* le monde concret qui s'offre à lui ; le regard n'est pas plus un outil transitif détachant soudain l'objet qu'il saisit que le langage n'est voué à nommer les éléments référentiels, comme on accolerait une étiquette. C'est bien plutôt le rapport problématique de la perception et du langage qui est en jeu. » - Nathalie Piégay-Gros, « Un réalisme de la perception : éléments pour une épigraphie simonienne ». In: *Littérature*, n°94, 1994. pp. 16-24, p. 17.

²⁹⁴ Henri Mitterrand, *L'Illusion réaliste*, op. cit., p. 40

général optique qui les dépasse. Sans être réduite à néant, leur signifiante est nécessairement mise en perspective par ce continu visuel qui invite le lecteur à suivre le mouvement du monde et à ne pas les contempler plus avant. Dans cet univers visuel, la signification symbolique ne semble pas avoir vocation à durer.

Revenant aux motivations qui expliquent ce choix, Mitterand interprète l'organisation visuelle comme une façon de rendre sensible le mouvement de la vie :

Quel est l'objectif de Flaubert ? Faire imaginer un paysage aux multiples motifs : le bateau, les quais, la foule, un personnage individualisé, les rives du fleuve ; et au surplus animer le bateau, en faire circuler les sujets et les objets, dans un univers rendu en ses trois dimensions. Travailler à la fois sur le registre du stable et sur celui du mobile. Faire coopérer le durable et le changement, le continu et l'instantané. Et faire varier en permanence la saisie des êtres et des choses : parce que la variation c'est le mouvement, et que le mouvement c'est la vie. [...] N'employons pas le mot description, car ici le motif ne se fige pas, le temps ne s'immobilise pas, bien au contraire. Tout s'écoule et se transforme, récit et description se confondent.²⁹⁵

Le visuel détermine le rythme du récit, rythme qui sous-tend la fonction mimétique de la représentation. Si l'on suit cette interprétation, on remarque déjà que le visuel n'est pas élaboré pour produire une signification – il est un geste en soi. Nous proposons un pas au-delà de cette analyse : nous lisons cette séquence comme revendication d'une narration visuelle, qui cherche à montrer plutôt qu'à associer des images à des significations.

Philippe Dufour prend aussi pour exemple l'*Education sentimentale* lorsqu'il étudie l'utilisation du paradigme visuel comme stratégie de contournement de la signification. Dufour s'intéresse notamment à la façon dont la stratégie rhétorique mise en place par Flaubert se construit contre la possibilité de donner une profondeur historique aux événements décrits. Il cite en particulier la description des troubles révolutionnaires de 1848. La tonalité générale de cette séquence est bien connue : Frédéric assiste en spectateur aux débuts de la révolution de 1848, sans jamais mesurer la portée historique ou politique de l'événement. La scène est décrite comme un « spectacle »²⁹⁶ divertissant²⁹⁷ plutôt que comme un événement historique. Le contraste renforce d'autant le profil du personnage, dilettante médiocre qui passe à travers son siècle et sa propre vie, qu'il est en soi une prise de position du romancier vis-à-vis de l'événement : le roman en fait un acte dérisoire, refuse d'en donner une interprétation. Dans cet épisode long de plusieurs dizaines de pages, le parti-pris est assumé de décrire cette scène décisive à travers les yeux d'un spectateur – en renonçant aux lumières

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 38

²⁹⁶ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 426.

²⁹⁷ Cf aussi cette citation du même passage : « Frédéric, pris entre des masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. » *ibid.*, p. 426.

d'un narrateur omniscient soutenu par la profondeur du recul historique. Dufour interprète l'utilisation d'images ponctuelles particulièrement saillantes dans le récit (une pendule aperçue pendant la mise à sac des Tuileries ; la selle du Maréchal Gérard, émissaire du Roi ; une pluie fine qui s'abat durant cette journée) comme la cristallisation de cette tendance narrative qui préfère voir plutôt que mettre en perspective ; qui préfère le visuel pur à la connaissance historique. En référence à l'analyse de Barthes sur le baromètre d'*Un cœur simple* devenu l'exemple paradigmatique de ce qu'on nomme depuis « effet de réel », Dufour propose même un nouveau concept : l'excès de réel. Celui-ci se distingue du précédent en ce qu'il ne participe pas seulement à l'illusion référentielle, mais incarne le vide du sens, le défaut du récit qui ne délivre pas de signification. Les quelques images mentionnées ci-dessus apparaissent au milieu du récit, l'interrompent d'une certaine manière, pour dire – par leur nature visuelle – qu'il n'y a pas de sens à chercher :

A la différence de l'effet de réel théorisé par Roland Barthes, (le baromètre de Flaubert et la petite porte de Michelet qui disent : « Nous sommes le réel » et participent puissamment de l'illusion référentielle), l'excès de réel proclame : « Je ne suis que le réel », « le réel n'est rien autre chose que moi ». L'effet de réel est une pure image ; l'excès de réel est une image en mal d'idée. L'excès de réel est la désillusion historique. Il nous dit que le sens nous fait défaut. La grosse pendule et la petite pluie avouent l'insignifiance : pas d'arrière-monde à chercher, nul Esprit qui anime la réalité ; la Raison n'œuvre pas dans l'Histoire. L'auteur ne tient pas en réserve un sens transcendant. Il se borne à accumuler des reliquats sensibles.²⁹⁸

Cette observation conduit Dufour à reprendre la définition de l'idée esthétique qu'il avait proposée en préambule de son étude (et qui est sans ambiguïté un dispositif visuel), en insistant sur la vocation sceptique, anti-signifiante qu'elle peut avoir :

C'est la singularité de certaines idées esthétiques dans l'œuvre de Flaubert : elles repoussent la signification. Non seulement je ne puis les confondre avec une idée rationnelle, le traduire en concepts, mais ces idées esthétiques ont pour vocation de récuser la clarification. Flaubert construit des images sans idée, une grosse pendule, une selle de velours, des excès de réel. L'idée esthétique ne supplée pas à une difficulté à désigner, à un indicible. Elle ne contourne pas les limites du concept ; elle détourne du discours conceptuel, le refuse (c'est sa part polémique). L'idée esthétique en forme d'excès de réel est une image désidée, en deuil de l'idée. [...] La rue flaubertienne ne mène nulle part. Le roman est dans l'impasse.²⁹⁹

La convergence de l'idée esthétique et de l'excès de réel permet à Dufour de conclure sur la visualité fragmentaire qui empêche la représentation de donner un sens : « L'excès de réel, fragments de monde juxtaposés, figure le désarroi d'un sujet qui ne peut plus informer la représentation et lui donner sens ».³⁰⁰

²⁹⁸ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, op. cit., p. 114

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 121

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 180

Ces deux exemples sont trop particuliers pour en tirer une théorie systématique. Ils sont néanmoins intéressants dans la mesure où, dans les deux cas, c'est bien le caractère visuel de la scène qui opère contre l'édification d'une signification. Dans les textes-manifestes qui composent *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet plaide déjà très explicitement pour des récits où visualité et prudence sceptique convergeraient jusqu'à devenir deux piliers d'un art narratif qui se voudrait nouveau, et qui s'articulerait autour d'une dialectique de la surface et de la profondeur :

Il y avait des gouffres, certes, mais grâce à de vaillants spéléologues on pouvait en sonder le fond. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le phénomène littéraire par excellence ait résidé dans l'adjectif global et unique qui tente de rassembler toutes les qualités internes, toute l'âme cachée des choses. Le mot fonctionnait ainsi comme un piège où l'écrivain enfermait l'univers pour le livrer à la société. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de « condition » remplaçant désormais celle de « nature », la surface des choses a cessé pour nous d'être le masque de leur cœur, sentiment qui préludait à tous les « au-delà » de la métaphysique. [...] C'est donc tout le langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change. Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin le plus difficile d'un nouvel art romanesque.³⁰¹

Robbe-Grillet dénonce tout d'abord la prétention de certains récits à vouloir cristalliser par les mots l'essence du réel. Cette dénonciation se fonde sur une réappropriation de la classique métaphore de la surface et de la profondeur. Les récits qui rejettent la surface et visent immédiatement la profondeur abstraite, pensant pouvoir élucider les « gouffres » de la réalité grâce au pouvoir du langage, penchent vers une « métaphysique » qui a tout de l'illusion, et font face à une impasse. Selon lui, c'est donc le langage littéraire qui doit changer : la littérature ne doit plus chercher à percer à jour les mystères de l'homme et du réel, mais doit se contenter de prendre la mesure des choses en les décrivant. Il est très intéressant de constater que Robbe-Grillet associe cette évolution vers une littérature de la mesure à une mise en valeur de la visualité et du descriptif.

L'enjeu n'est pas de savoir si Robbe-Grillet a raison ou non de voir dans ce processus une révolution dans l'histoire littéraire française. Il s'agit plutôt ici de comprendre la fonction qu'il donne au descriptif, et donc au visuel, dans la construction de l'épistémologie narrative. Précisément parce que la littérature devrait se concentrer sur la surface plutôt que sur une profondeur illusoire, le visuel n'est plus cantonné à un rôle de décor, et devient le paradigme essentiel selon lequel la littérature donne à voir le réel. Le visuel, chez Robbe-Grillet, est en effet un paradigme permettant de représenter le réel sans masquer sa complexité. Les

³⁰¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 22

descriptions ne sont pas, comme dans le fantasme réaliste (toujours selon Robbe-Grillet), la garantie d'un réel ordonné et compréhensible, elles sont au contraire le reflet d'un réel qu'on ne comprend plus, dont l'homme n'est plus le maître, qui se défait sous nos yeux à mesure qu'on le contemple. Le récit appréhende le monde sans le réduire aux catégories artificielles produites par un désir illusoire d'explicitation et d'ordonnement :

Et il est certain que ces descriptions-là ont pour but de faire voir et qu'elles y réussissent. Il s'agissait alors le plus souvent de planter un décor, de définir le cadre de l'action, de présenter l'apparence physique des protagonistes. [...] Le poids des choses ainsi posées de façon précise constituait un univers stable et sûr, auquel on pouvait ensuite se référer, et qui garantissait par sa ressemblance avec le monde « réel » l'authenticité des événements, des paroles, des gestes que le romancier y ferait survenir. [...] Tout cela ne pouvait que convaincre de l'existence objective – hors de la littérature – d'un monde que le romancier paraissait simplement reproduire, copier, transmettre [...].³⁰²

La description servait à situer les grandes lignes d'un décor, puis à en éclairer quelques éléments particulièrement révélateurs ; elle ne parle plus que d'objets insignifiants, ou qu'elle s'attache à rendre tels. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante, elle affirme à présent sa fonction créatrice. Enfin, elle faisait voir les choses, et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement. Lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage.³⁰³

La visualité que définit ici Robbe-Grillet est intrinsèquement liée au parti-pris sceptique de la représentation : « L'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit »³⁰⁴. L'image ne produit pas de connaissance. Elle se caractérise avant tout par le fait qu'elle n'est pas stable : quand elle représente le réel, elle ne donne plus l'illusion de pouvoir fixer les éléments, élucider les rapports, clarifier les zones d'ombre. Il y a là un scepticisme de l'image : elle n'est pas reproduction spontanée et fidèle, elle est une quête vers l'ambivalence d'un réel qui montre autant qu'il cache (c'est le propre de tout réel visuel, si l'on suit Georges Didi-Huberman). Et il y a en même temps la raison pour laquelle le récit sceptique s'approprie le paradigme de la visualité : le visuel n'étant plus ici un facteur de clarification, il se présente comme un paradigme qui établit une relation de complexité vis-à-vis du réel, et s'actualise selon différents dispositifs stylistiques et structurels, à différents niveaux du récit. Le visuel, d'une certaine façon, montre tout en préservant l'opacité des choses³⁰⁵. La prise de position de

³⁰² *Ibid.*, p. 125

³⁰³ *Ibid.*, p. 127

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 127

³⁰⁵ Dans les paragraphes suivants, Robbe-Grillet insiste d'ailleurs sur la dimension presque magique de ce nouveau régime du descriptif : « Le souci de précision qui confine parfois au délire [...] ne parvient pas à empêcher le monde d'être mouvant jusque dans ses aspects les plus matériels, et même au sein de son apparente immobilité. [...] C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme. » (*ibid.*, p. 127). Il est très

Robbe-Grillet se fonde sur une conception nouvelle de la surface et de la profondeur. La surface ne doit pas être considérée comme accès à une révélation (la surface comme « masque » qui couvrirait / découvrirait un « cœur », une signification essentielle et accessible), mais comme espace multidimensionnel où la complexité du réel se donne à voir. Dans cette perspective, la surface est un concept important dans l'étude de ce que pourrait être le réalisme spéculaire.

2. Ecriture visuelle et surface

Fondé sur le visuel, l'écriture spéculaire met à contribution la surface des choses. Comprenons bien cette dialectique de la surface et de la profondeur, qui est au cœur des schémas narratifs spéculaires. L'écriture spéculaire ne passe pas outre la surface. Elle s'attache à elle, se fonde sur elle, sans chercher à percer à jour ce qu'elle serait censée cacher. Sous son regard, la surface est un lieu où se dessine une complexité. Elle assume de passer par la surface, voire de rester à la surface, mais refuse d'aborder cette surface par le prisme de la tautologie (et de n'en faire qu'une pure surface de désignation). Soumise à la tautologie, la surface disparaît derrière l'objet désigné. Ainsi activée par l'écriture, la surface est au contraire le moment d'une ouverture vers le complexe, et ne s'annule pas au moment de cette ouverture. Dans son ouvrage *Le Récit superficiel*, Xavier Garnier s'est intéressé spécifiquement à la relation entre surface et profondeur dans le cadre des récits³⁰⁶.

Le récit porterait en son cœur la problématique de la surface et de la profondeur. Encore faut-il pour cela que les récits aient une profondeur, et ne se limitent pas à de pures surfaces. Xavier Garnier l'établit comme une évidence dans la mesure où le récit doit proposer une forme de réflexion pour intéresser ses lecteurs : « On ne raconte pas d'histoires sans s'impliquer dans des discours profonds. Ou alors l'histoire est ennuyeuse, gratuite, abstraite »³⁰⁷. Ce-faisant, il fait dépendre l'intérêt de raconter de la profondeur du contenu intellectuel du récit. Selon lui, donc, tout récit porte en son fond une vision du monde, qu'il exprimerait explicitement ou implicitement, consciemment ou inconsciemment. Nous avons

intéressant de constater que Robbe-Grillet, comme Didi-Huberman, fait de la dynamique latente une part essentielle de la visualité. Le visuel se distingue par cela qu'il fait toujours apparaître de nouvelles configurations, de nouvelles figures. La représentation du monde qu'il donne ne peut donc être stable.

³⁰⁶ Xavier Garnier, *Le Récit superficiel*, Bruxelles, Peter Lang, 2004

³⁰⁷ Xavier Garnier, *ibid.*, p. 22

nous-même placé au seuil de cette étude l'intentionnalité comme source de tout acte narratif, et identifié l'intention de penser, de faire connaître le monde, comme une des principales intentions qui préexistaient aux récits. Pourtant, il pourrait être problématique de faire de la pensée des récits l'explication unique de leur profondeur. Cela impliquerait de démontrer que tous les récits pensent, ce qui n'est pas l'objet de cette étude. Nous retenons plutôt la justification suivante pour postuler la profondeur comme caractéristique essentielle des récits : ils sont profonds parce qu'ils existent à travers le langage. Le langage, quand il parle du monde, ouvre des espaces de pensée plutôt qu'il ne produit des désignations et descriptions immédiatement adhérentes à l'objet évoqué. Le langage crée de la profondeur en tant qu'il n'est pas un moyen direct et transparent d'appréhension du réel. La profondeur ne serait pas ici entendue comme orientation intellectualisante (le récit n'a pas besoin de se rapprocher de l'essai pour être profond), mais comme qualité intrinsèque de toute narration en tant qu'elle est un événement langagier.

Cette profondeur est par ailleurs configurée par le statut épistémologique du récit. Nous l'avons déjà vu : le récit est dialogique. La pensée qu'il produit s'accorde mal de significations explicites et univoques. Les mots qui le composent ne peuvent pas être perçus comme des éléments de désignation directe et sûre, mais comme des noyaux de sens ouvrant sur des réseaux de pensée. Pour toutes ces raisons, et notamment parce que sa pensée semble ne pas pouvoir être monologique, l'épistémologie du récit ne se fonde pas sur une fermeture, mais au contraire sur une ouverture permanente du sens. C'est un point défendu également par Xavier Garnier, qui va d'ailleurs plus loin en affirmant que le monde créé par le récit, quoique le narrateur ait pu le construire comme une totalité cohérente refermée sur elle-même, ne propose jamais une unique clef de lecture :

Aucun monde, aussi riche et détaillé soit-il, n'intègre son propre sens. La cohérence de l'univers balzacien n'est certainement pas la garantie de son sens. En tant qu'il construit un monde, le récit remplit une fonction de désignation, mais une fois correctement désigné, le monde n'a pas pour autant droit de cité. La littérature est jonchée de mondes engloutis faute d'avoir pu faire émerger un sens.³⁰⁸

En littérature, la cohérence ne suffit pas à épuiser toutes les ressources signifiantes du récit. Même quand le récit est parfaitement clair et cohérent, la pensée qu'il produit crée sans cesse de nouvelles ouvertures.

³⁰⁸ Garnier, *ibid.*, p. 12

La plurivocité de la pensée narrative est un principe que nous avons essayé d'établir plus tôt. Il est nécessaire de la prendre en compte pour comprendre la réelle nature de la profondeur des récits. Parce que sa pensée n'est jamais définitivement achevée, parce qu'il ne peut se réduire à un message transmis et reçu, le récit ne peut exister sans profondeur. On ne peut même pas sonder cette profondeur. Elle n'est pas de ces volumes métaphysiques dont on prend la mesure grâce à un supposé pouvoir démiurgique des mots (pensons à la remarque ironique de Robbe-Grillet sur les « vaillants spéléologues »³⁰⁹). Fondée sur la pensée ouverte et dynamique du récit, cette profondeur est infinie. Il y a toujours, sous ou derrière le discours, une profondeur liée à son incomplétude. Le récit ne peut donc se permettre d'ignorer cette profondeur. Il lui revient ainsi pour mission, pour construire sa légitimité (et ne pas créer un autre monde voué à l'engloutissement), de lui donner toute sa place.

Mais ne l'oublions pas : le littéraire se sert de discours qui relèvent de la surface (ils ne cherchent pas à définir, à démontrer ou à prévenir par l'argumentation l'opposition de discours contradictoires). L'appréhension de la profondeur passe donc par des discours de surface. L'idée d'une écriture spéculaire repose ainsi sur l'hypothèse suivante : le récit montre et met en scène la profondeur consubstantielle à sa propre pensée en ayant fait a priori le choix de construire une surface.

Xavier Garnier voit dans l'articulation surface-profondeur une « boussole d'un type nouveau »³¹⁰ permettant de décrire fidèlement la façon dont fonctionnent les récits. Le choix fait par chaque récit – de « faire corps avec un discours » ou d'activer les ressources dialogiques du littéraire pour faire dialoguer différents discours – détermine ainsi la création ou non d'une surface. Surface et modalités épistémologiques semblent donc liées. De son étude émerge même un lien fort entre pensée narrative, dialogisme et surface :

Si le roman veut agir contre l'évidence des discours, il devra passer par une traversée des discours et développer un art des surfaces interdiscursives. [...] Il y aurait donc deux possibilités pour le récit. Soit il fait corps avec un discours et choisit la voie monologique : il imite alors les mouvements profonds du réel, tels qu'ils sont expliqués par le discours ; soit il choisit la voie dialogique et tire alors son mouvement de la prolifération des surfaces interdiscursives. [...] Un récit, c'est une histoire racontée, c'est une profondeur mise sur la surface des signes. Montrer que le récit est toujours un discours revient à mettre en évidence les liens qui rattachent le récit à la profondeur du réel. L'activité narrative est un travail discursif qui consiste à adapter l'histoire à la surface du récit.³¹¹

³⁰⁹ Cf *supra* p. 27

³¹⁰ Garnier, *ibid.*, p. 11

³¹¹ *Ibid.*, p. 22

La pensée narrative est intrinsèquement dialogique car elle se fonde sur des discours incomplets. Le récit peut être monologique, certes, mais il donne alors peu à penser³¹². Le récit ouvertement dialogique, au contraire, rappelle une vérité que les récits ont tort d'oublier : un récit n'est jamais qu'un discours. Le dialogisme est un scepticisme du récit, on l'a déjà vu. Il apparaît notamment en montrant, en soulignant, en désignant la relativité de chaque discours. Il y a derrière chaque discours un hors-champ qui le montre en creux comme incomplet. Il y a, autour du discours, tous les discours qui le contredisent, le complètent, l'éclairent différemment. Le dialogisme est finalement un jeu de lumières faisant apparaître derrière lui l'ombre de chaque discours. On comprend mieux pourquoi Xavier Garnier choisit justement la métaphore de la surface pour décrire ce phénomène narratif. Dans son raisonnement, la surface est la réalité formelle grâce à laquelle le dialogisme peut se réaliser. On peut même parler chez lui d'une conception radicale de la surface dialogique : « On peut se représenter la surface narrative comme un couloir froid bordant tous les discours et n'appartenant à aucun. A celui qui se trouvait bien au chaud au sein de son cocon discursif, la littérature apporte la froidure du Dehors. »³¹³. Garnier définit même la surface essentiellement à l'aune de sa fonction dialogique : « La surface du récit n'est pas tracée par les mots, mais elle court entre les mots, elle scinde chaque mot »³¹⁴. La surface pensée par Xavier Garnier est logiquement une structure dynamique, qui ne délivre pas de signification unique, mais qui fait sans cesse apparaître des configurations de sens différentes – ce dont le regard critique qui se pose sur elle devrait tenir compte : « Davantage qu'à identifier le procédé, l'activité critique consistera à parcourir cette surface, en faire apparaître le dynamisme et le potentiel de renouvellement des visions du monde »³¹⁵.

Avènement du dialogique, la surface est donc un moyen de garantir la plurivocité et la liberté du texte narratif. Selon Xavier Garnier, le rôle dominant du narrateur est de fait remis en cause si on pense le récit comme une surface :

La littérature est ce qui permet de libérer le récit de la tutelle du narrateur. Susciter un récit qui se raconte tout seul, voilà une belle ambition du littéraire. Alors un tel récit s'offre à la rencontre,

³¹² La citation suivante laisse peu de doute quant à l'opinion que Xavier Garnier se fait des récits monologiques. On y retrouve d'ailleurs la connexion forte entre dialogisme, pensée et surface, qui apparaît ici nettement comme la seule voie pertinente pour le récit : « Lorsqu'un récit fait corps avec un discours, celui-ci lui transmet sa force. On pourrait multiplier les exemples de ces récits contraignants, qui se rengorgent de leur profondeur et nous enferment dans une vision du monde. Ces récits échouent à constituer une surface. », *ibid.*, p. 22

³¹³ *Ibid.*, p. 23

³¹⁴ *Ibid.*, p. 22

³¹⁵ *Ibid.*, p. 23

alors il propose une surface vivante où pourra se réaliser l'événement que constitue la rencontre directe de deux entités aussi incommensurables que sont un homme et un récit.³¹⁶

Un pas est franchi par rapport à la conception « dialogique » de la surface. Ici, elle n'est pas seulement la mise en regard des discours les uns par rapport aux autres. Elle devient le support de l'expérience de pensée proposée par le récit : elle est « vivante » au sens où la métaphore de Ricœur était vivante, puisque, on l'a vu, elle permet la reconfiguration infinie des sens proposés par le récit. Elle donne lieu à un « événement », là aussi dans un sens que ni Badiou ni Ricœur ne désavoueraient, en tant qu'elle est le support d'une expérience intellectuelle qui ne se constitue pas comme pensée formalisée, mais qui arrive sous une forme de fulgurance. Garnier attribue donc à la surface les caractéristiques que l'on a identifiées pour la pensée narrative en général. Parce que la pensée narrative est ouverte, parce qu'elle se présente comme un événement, et parce qu'elle recherche à montrer une forme de complexité, le concept de « surface » peut désigner métaphoriquement un ressort majeur de l'épistémologie narrative.

II/ Spécularité et construction narrative

1. Différence entre réflexivité et spécularité

La visualité narrative est souvent rapprochée dans les études critiques de la notion de réflexivité. Il est vrai que certains dispositifs visuels, opérant au niveau de la structure du récit, créent des effets de miroitement interne qui aboutissent à ce que le récit se regarde lui-même. Il est vrai, aussi, que la volonté de montrer, qui est au fondement de la visualité littéraire, se prolonge chez certains auteurs dans une réflexion (et une mise en scène de cette réflexion) sur les possibilités de représentation dont dispose le récit. Représenter visuellement amène dans ces cas-là à se réfléchir sur la nature du fait-même de représenter, et sur la légitimité du texte littéraire à vouloir peindre le monde. Ainsi, Pierre Ouellet affirme-t-il qu'il y a selon lui un lien intrinsèque entre visualité et réflexivité : « La littérature n'est pas seulement une parole pensante, ni même uniquement une parole voyante, elle est encore, et

³¹⁶ *Ibid.*, p. 12

peut-être surtout, une parole qui se voit voyant. »³¹⁷ De son côté, Paul Dirx considère que la recherche devrait s'intéresser de plus près à la convergence entre visualité et réflexivité dans la littérature contemporaine³¹⁸. Toute la question est de savoir si les interrogations sur la nature du récit sont consubstantielles au fait même de vouloir insérer du visuel dans le récit. Si la visualité coïncide nécessairement avec la réflexivité. Il nous apparaît donc nécessaire d'analyser plus en détails la question de la réflexivité, pour la positionner par rapport à notre objet d'étude principal : le visuel littéraire.

Dans le sillage de quelques études fondatrices³¹⁹, la notion de réflexivité a pris une importance croissante dans le champ de la narratologie au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Mais, de fait, la réflexivité comme phénomène narratif a fait l'objet d'une définition précise, pour ne pas dire étroite. Le champ des recherches portant sur la question s'est en effet construit autour d'une conception unique de ce que pouvait être la réflexivité des récits, au risque de fermer d'autres pistes de réflexion.

Dans les ouvrages cités, comme dans le courant critique qui s'est développé à leur suite, la réflexivité est entendue comme la capacité qu'a le récit de se mettre à distance de lui-même et de réfléchir sur sa nature, son format, ses limites, son rapport au réel et à la fiction. La réflexivité est en fait définie comme un mouvement autoréflexif du récit sur lui-même. Il devient lui-même l'objet de la narration, et fait passer la diégèse au second plan. Le récit se pense lui-même à l'intérieur de lui-même, opérant une opération de dédoublement (je raconte et je pense le fait que je raconte). Barthes construit le concept de « méta-littérature » en faisant justement référence à ce dédoublement :

La littérature ne réfléchissait jamais sur elle-même (parfois sur ses figures, jamais sur son être), elle ne se divisait jamais en objet à la fois regardant et regardé ; bref, elle parlait mais ne se parlait pas. Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la parole bourgeoise, la littérature s'est

³¹⁷ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 153

³¹⁸ « Émettons à ce sujet l'hypothèse selon laquelle une étude diachronique de l'œil littéraire permettrait d'observer une corrélation entre l'autonomisation de l'univers littéraire comme espace de points de vue (nous y reviendrons), la montée en puissance de la réflexivité et l'importance croissante de la problématique oculaire, qui atteindrait un de ses sommets avec le Nouveau Roman. » (Paul Dirx, *L'Œil littéraire*, op. cit., p. 15)

³¹⁹ Par exemple: Robert Alter, *Partial Magic, the Novel as a self-conscious genre*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1975; ou encore : Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977 ; enfin : Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, Waterloo, Laurier University Press, 1980. Il faut également un article précurseur de Roland Barthes : « Littérature et métalangage », in : *Essais critiques*, op. cit., 1964. Cette référence à Barthes nous permet également de rappeler que le courant du Nouveau Roman, et plus particulièrement Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou, a largement contribué à la prise en compte du phénomène réflexif dans les récits.

mise à se sentir double : à la fois objet regardant et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature et méta-littérature.³²⁰

Barthes attribue au facteur historique une importance considérable : la littérature évolue sous l'effet d'une transformation socio-historique remettant en cause les assurances de l'idéologie bourgeoise. La réflexivité est le symptôme à la fois de cette évolution et d'une défiance vis-à-vis des canons esthétiques anciens. Il prolonge ainsi la réflexion de Robbe-Grillet, qui considère lui aussi la réflexivité comme capacité du récit à se penser lui-même, et à intégrer cette pensée dans la matière brute de la narration, sans passer par d'artificielles digressions formulées par tel ou tel personnage : « Désormais, c'est le roman lui-même qui se pense, se met en cause et se juge, non par l'intermédiaire de personnages se livrant à d'oiseux commentaires ; mais par réflexion constante, au niveau du récit et de l'écriture, de chaque élément sur soi-même : gestes, objets et situation. »³²¹. La querelle sur l'apparition concrète de récits réflexifs en France, et la dimension révolutionnaire ou non du Nouveau Roman, n'est pas l'objet de notre réflexion. Restons-en aux critères donnés par Barthes et Robbe-Grillet pour caractériser la réflexivité narrative. Celle-ci consiste principalement en un regard porté par le récit sur lui-même, correspondant à une prise de distance du récit par rapport à lui-même.

Interruption et distance : voici les deux caractéristiques de la réflexivité. Interrompre le fil narratif pour tenir un discours qui met le récit, le fait même de raconter, à distance de lui-même. On retrouve cette double entrée également chez Michael Scheffel, auteur d'une étude sur la réflexivité dans la littérature germanophone :

Les moments où le narrateur décrit l'acte narratif plutôt que l'action narrée elle-même représentent des formes d'"auto-contemplation réflexive" plus explicites : lorsqu'il propose une réflexion directement sur sa façon de raconter, sur le récit qu'il fait advenir ou sur l'action qu'il raconte.³²²

Définition extensive, puisque toute intervention (d'auteur, de narrateur, de personnage) qui explicite les conditions dans lesquelles le récit est en train d'être raconté, participe de la dimension réflexive du récit en question. Définition extensive, également, puisque tout peut être objet de la réflexion interne du système narratif : l'*ethos* narratif, ou façon particulière de raconter (*Erzählen*), le récit en tant que forme et produit (*Erzählung*), jusqu'à l'intrigue elle-

³²⁰ Barthes, „Littérature et métalangage“, art. cit., p. 106

³²¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 8

³²² Nous traduisons. Citation originale : „In einer reineren Form aber liegen [Fälle des „Sich-selbst Betrachten“] vor, sobald ein Erzähler den Erzählvorgang auf Kosten des erzählten Vorgangs vergegenwärtigt, indem er unmittelbar sein Erzählen, seine Erzählung oder das Erzählte reflektiert.“ (Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, De Gruyter, 1997, p. 56)

même (*Erzählte*). Le récit a conscience de lui-même, et n'hésite pas à mettre en scène sa propre nature. Cette mise en scène de soi-même peut servir différents objectifs et apparaître selon différentes formes, mais permet généralement d'insister sur la nature artificielle du récit. Construction qui renvoie à une histoire, qui est soumise à différents codes et conventions, qui dépend d'instances énonciatives dont la fiabilité n'est pas assurée, le récit est un artefact. La réflexivité est en charge de le rappeler sans cesse à la conscience du lecteur.

Les interventions du narrateur sont le moyen le plus fréquent de montrer la nature artificielle du récit. Elles peuvent être des interrogations liminaires (au début du *Blechtrommel* de Günter Grass, le narrateur s'interroge librement sur les différentes façons de commencer un récit³²³), digressions d'information historique (avec pour exemple emblématique les digressions du narrateur balzacien³²⁴), ou commentaires ludiques (comment ne pas penser au narrateur de *Jacques le Fataliste* ?). Elles ont en commun, *a minima*, de signaler la présence du narrateur. Elles rappellent ainsi au lecteur que le récit n'est pas autonome, existant en soi, mais qu'il dépend d'une instance narrative. Ces insertions réflexives peuvent avoir pour mission spécifique de souligner la dimension arbitraire du récit. Chez Diderot, le narrateur rappelle sans cesse qu'il pourrait changer à sa guise le cours de l'intrigue en inventant telle ou telle péripétie, brisant l'illusion que son récit puisse être un tout immanent, qui aurait sa propre nécessité et sa propre cohérence internes. Elles peuvent également réinscrire le récit dans la tradition littéraire qui est la sienne. Robert Alter rappelle cette double ambition poétologique de la réflexivité narrative :

Un roman pleinement réflexif, toutefois, est un roman dans lequel, du début à la fin, à travers le style, les modalités du point de vue narratif, les noms et les mots qui qualifient les personnages, le schéma du récit, la nature des personnages et ce qui leur arrive, il y a l'intention substantielle de nous faire appréhender le monde fictif comme une construction de l'auteur échafaudée sur la base de la tradition et des conventions littéraires.³²⁵

Laissons pour l'instant de côté la caractérisation de romans « pleinement » réflexifs, qui laisse entendre ouvertement que d'autres récits pourraient être moins réflexifs, voire pas du tout. Il s'agit là d'un point central dans les débats critiques autour de la réflexivité, sur lequel nous reviendrons plus tard. Plus intéressante est pour l'instant la description de la fonction poétologique attribuée aux phénomènes réflexifs. Comme dans les cas précédents, ils doivent empêcher le lecteur de se projeter dans le « monde fictif » comme si celui-ci était la réalité, puisqu'il n'est au contraire qu'une « construction de l'auteur ». L'ajout important proposé par

³²³ Voir Michael Scheffel, *op. cit.*, p. 59

³²⁴ Voir Michael Scheffel, *ibid.*, p. 56

³²⁵ Alter, *op. cit.*, p. 11

Alter consiste à dire que l'artificialité du récit ne tient pas seulement à sa nature fictionnelle, mais plus généralement à son inscription dans la tradition pluriséculaire de l'histoire littéraire. La réflexivité pourra donc aussi porter sur tout ce qui dans le récit relève de la convention.

Le récit réflexif brise l'illusion d'un récit immanent en montrant les mécaniques qui aboutissent à sa création. Cette remise en question n'est pas gratuite. Qu'elle résulte d'un jeu sur l'arbitraire du narrateur ou d'une mise en évidence des schémas conventionnels hérités de l'histoire littéraire, elle met en doute la crédibilité du récit. Le jeu réflexif est alors le moyen d'ouvrir une réflexion plus profonde sur la capacité (plus souvent l'incapacité) des récits littéraires à représenter objectivement le monde. Manfred Schmeling, lorsqu'il dresse un rapide panorama historique de la réflexivité narrative, confirme que l'horizon de tout récit réflexif est celui d'une remise en cause :

Le théâtre d'un Wilhelm Tieck, qui est constitué essentiellement de jeu dans le jeu, les romans d'un E.T.A. Hoffmann ou bien d'un Jean Paul sont très proches de la poétique schlegélienne. Leur pratique de la réflexivité littéraire se développe en opposition avec la confiance naïve en la possibilité intacte de représenter le monde ; elle est également l'expression d'une poétique anti-mimétique, anti-rationaliste. Mais en même temps, ces pratiques remontent bien plus loin que le romantisme de coloration allemande : le *Don Quichotte* de Cervantès ou le *Tristram Shandy* de Sterne sont des exemples typiques d'une littérature qui, à travers certaines traditions littéraires (roman d'aventure, roman de chevalerie, littérature de voyage, roman de formation, etc.), met en question simultanément la relation entre le sujet et l'objet, entre la réalité et la perception de la réalité, entre les faits et les fictions.³²⁶

Le romantisme allemand, point de départ de la réflexion de Schmeling, est relié ici aux figures tutélaires connues pour avoir fait du jeu entre fiction et réalité un paradigme de l'œuvre littéraire (Cervantès, Sterne, on aurait pu sans mal ajouter Diderot). Une idée doit attirer notre attention ici : la réflexivité est bien un principe sceptique battant en brèche l'idée que le récit pourrait naturellement représenter le monde. La réflexivité joue sans cesse à décrédibiliser les instances qui devraient garantir sa vraisemblance et donc, *in fine*, sa réalité. Lorsque Don Quichotte rencontre Cervantès, devenu personnage de son propre roman, la figure d'auteur est intégrée au tout fictif dont elle devrait garantir la crédibilité. Dans la même perspective, Don Quichotte rencontre dans la seconde partie du livre des personnages ayant déjà lu la première partie de ses aventures et qui le reconnaissent comme le héros de ces aventures. Michel Foucault a noté ce jeu du texte avec lui-même : « Dans la seconde partie du roman, Don Quichotte rencontre des personnages qui ont lu la première partie du texte et qui le reconnaissent, lui, l'homme réel, pour le héros du livre. Le texte de Cervantès se replie sur

³²⁶ Manfred Schmeling, « De la littérature au voyage », in : Jean Bessière, Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, Modernité, Reflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, 59 – 72, p. 64

lui-même, s'enfonce dans sa propre épaisseur, et devient pour soi objet de son propre récit »³²⁷. Schmeling comme Foucault identifient la même problématique pour les récits réflexifs : en jouant sur la limite poreuse entre réalité et fiction, ils se montrent à nu pour refuser l'illusion d'une littérature miroir du monde.

C'est dans cet espace entre récit et réalité que se joue une part importante des débats autour de la notion de réflexivité. Certains critiques poursuivent la réflexion représentée ici par Foucault et Schmeling en radicalisant son propos : ce ne sont pas certains récits, comme le suggéraient les citations d'Alter ou de Barthes auxquelles nous avons fait référence, mais bien toute la littérature qui est nécessairement réflexive. Toute littérature est réflexive dans la mesure où elle ne pourra jamais prétendre appréhender le monde en le représentant objectivement. Elle est une réalité à part du monde, prise dans un langage qui est sa condition d'existence et au-delà duquel elle ne peut exister. La littérature est ainsi condamnée à faire sans cesse retour sur elle-même. Ne pouvant être miroir du monde, elle est miroir d'elle-même. Sa dimension réflexive est donc sa caractéristique essentielle, qu'elle soit manifestée ou non par la stratégie narrative. Rüdiger Imhof, dans une étude portant sur la réflexivité au XXe siècle, avait ouvert la voie à cette prise de position, en liant mouvement autoréflexif et incapacité de connaître et représenter le réel³²⁸. La réflexivité refuse l'idée d'une littérature représentant le monde, elle porte une vision de la littérature autonome et non-référentielle. Ricardou s'inscrira dans cette perspective lorsqu'il dénoncera la chimère du miroir stendhalien pour lui substituer une définition de la littérature comme auto-réfléchissement perpétuel : « Le miroir, ce n'est plus un miroir que l'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même »³²⁹.

Parce que la réflexivité touche à des aspects structurels du récit (sa capacité à représenter le monde, l'usage qu'il fait du langage, référentiel ou non, le rapport incertain

³²⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 62

³²⁸ « The work does not strive toward mirroring human existence ; it has freed itself from this obligation on the strength of the realization that [...] the stuff it is made of, viz. language, in only an inadequate medium for the purpose of capturing reality, and of the conviction that reality is unknowable ; that, in short, it can not represent life. », Rüdiger Imhof, *Contemporary Metafiction : a poetological study of metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Winter, 1986, p. 13

³²⁹ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Minuit, 1971, p. 262 ; cette conception de la spécularité immanente au littéraire s'explique en grande partie par le fait que le langage littéraire, selon Ricardou, n'a pas pour ambition de décrire le monde, d'y faire référence, mais seulement d'exister en tant qu'élément propre ; nous renvoyons au commentaire éclairant de Mireille Calle-Gruber : « Ricardou affirme, contre l'opinion largement répandu selon laquelle les mots sont un moyen d'expression et que « l'essentiel se trouve hors du langage », que pour les écrivains qui travaillent avec soin le matériau des mots et la grammaire, « l'essentiel c'est le langage même » : « Ecrire, pour eux, c'est non la prétention de communiquer un savoir préalable mais le projet d'explorer le langage comme un espace particulier. L'on a reconnu les écrivains ». », « Les Arbres dans la littérature », in : *Littérature, Modernité Réflexivité*, op. cit., 175 – 189, p. 177

qu'il entretient avec son propre pouvoir de désignation), il ne faudrait parler d'elle que comme qualité intrinsèque de tout récit. Timothy Unwin, dans son étude sur le XIXe siècle français, affiche la volonté de mettre à jour la réflexivité structurelle des récits :

Nous ne désignons pas uniquement, par les termes « réflexivité » ou « spécularité », les textes qui se préoccupent ouvertement et explicitement de leur statut textuel, ou dont la composition même est le sujet principal. Nous n'avons pas l'intention d'analyser le côté technique de la spécularité ou les caractéristiques formelles de la « mise en abyme ». [...] C'est la réflexivité implicite ou généralisée de presque tout type de texte narratif qui nous intéresse. A partir du moment où l'on accepte que la narration pose le problème de sa propre composition et de son propre statut, ou de sa relation avec le vrai et le réel, une sorte de réflexivité immanente devient un des signes constants de l'écriture [...]. Nous saisissons l'écriture non seulement dans la dynamique de ses relations avec le monde soi-disant « extérieur », mais aussi dans son recul permanent vis-à-vis d'elle-même – double mouvement qui lui confère sa spécificité épistémologique.³³⁰

La réflexivité est ici directement associée au scepticisme intérieur des récits : elle n'existe que pour autant que ceux-ci posent « le problème de [leur] propre composition et de [leur] propre statut ». Notons que cette prise de position forte de la part de Unwin, proche ici de Imhof et Ricardou, est très largement débattue dans la critique, qui craint de voir ériger précipitamment la réflexivité au rang de caractéristique fondatrice du récit. La citation d'Alter donnée plus haut laissait bien entendre que les récits pouvaient être plus ou moins réflexifs, donc que tous ne l'étaient pas au même degré, et surtout, par conséquent, que tous ne l'étaient pas nécessairement. D'autres critiques préfèrent ainsi considérer les phénomènes réflexifs comme une stratégie narrative assumée, et non comme une caractéristique consubstantielle de tout langage littéraire.

Eric Wessler, dont l'étude sur Beckett³³¹ se concentre sur les aspects réflexifs de l'œuvre, insiste sur le fait que la réflexivité arrive nécessairement comme événement dans le récit :

Comme expression d'une conscience, le flux du texte en prose est soumis à l'éventualité d'un retour sur soi, de même que la pensée humaine sait être réflexive. La fiction court toujours le risque d'être brisée par la conscience qui se présente comme sa source, par la voix d'un narrateur critique qui sait et rappelle que tout n'est que fiction.³³²

La réflexivité est définie ici comme l'actualisation soudaine d'une conscience de soi qui n'était jusqu'alors que latente. Le « flux du texte » est interrompu par ce retour sur soi qui interroge les fondements mêmes de son essence. En tant qu'irruption ponctuelle de cette

³³⁰ Timothy Unwin, *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au 19e siècle*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M, New York, Wien, Peter Lang, 2000, p. 18

³³¹ Eric Wessler, *La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam New York, Rodopi, 2009

³³² Eric Wessler, *ibid.*, p. 79

conscience, la réflexivité apparaît bien comme événement, advenant si l'auteur en décide ainsi. Dépendant d'un choix d'auteur, elle relève donc bien d'une stratégie narrative, et ne peut être considérée comme une caractéristique immanente de tout récit. De nombreux autres critiques voient la réflexivité narrative comme choix de l'auteur, donc comme événement ponctuel. Lucien Dällenbach, dans son *Récit spéculaire*, mettait déjà en garde vis-à-vis d'une définition trop large de la réflexivité :

Selon nous, cette manière de pratiquer l'auto-référence ne caractérise que certains textes : ceux qui, conscients de leur littérarité, la narrativisent et s'astreignent, par retour permanent ou occasionnel sur eux-mêmes, à exhiber la loi sous-jacente à toute œuvre de langage. Conférer valeur universelle à cette exhibition présuppose [...] que l'on adopte quelque principe herméneutique fallacieux.³³³

Philippe Daros et Jean Bessière adoptent une position équivalente : selon eux, il n'est possible de définir précisément le phénomène réflexif que si l'on ne prend en compte que les textes où celui-ci relève d'une stratégie narrative visible, voire revendiquée :

Dit autrement, ou bien la réflexivité est propriété reconnue en termes génériques et alors elle apparaît comme un opérateur si large d'emploi qu'il ne témoigne guère que de notre inquiétude quant aux pouvoirs de la représentation, ou bien cette réflexivité revêt une forme explicite, une auto-désignation manifeste de l'œuvre par elle-même et peut être cernée avec quelque précision.³³⁴

La réflexivité est indissociable d'un geste choisi de l'œuvre, par lequel celle-ci désigne explicitement sa forme, son sémantisme, son thème, etc. Il est donc exclu d'identifier la réflexivité au caractère récursif du langage, ou à un effet de ce caractère. [...] La réflexivité est une donnée de la construction de l'œuvre – que cette donnée se définisse en termes formels, en termes sémantiques, en termes thématiques, ou en termes énonciatifs [...].³³⁵

Considérer la réflexivité, comprise très largement, ne doit pas faire conclure à une loi de l'œuvre selon la réflexivité. Même si la réflexivité est lue globalement dans l'œuvre et tenue pour sa détermination essentielle, cette détermination reste explicitement du choix de l'écrivain, un choix symbolique et idéologique spécifique.³³⁶

Que retenir de cette querelle ? Précisons tout d'abord qu'elle n'est pas notre objet de réflexion, et que nous ne chercherons donc pas à prendre position. Rendre compte de ce débat permet surtout de revenir sur les modalités d'apparition de la réflexivité, et donc sur sa nature. En effet, si on définit la réflexivité comme choix d'écrivain, on la compte au nombre des éléments qui composent une économie narrative. Elle fait partie des dispositifs qui structurent le récit et participent à produire son effet. Or, on peut imaginer qu'un de ces dispositifs narratifs soit réflexif, au sens où il aboutit à un auto-réfléchissement du récit, sans qu'il ne

³³³ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 67

³³⁴ Philippe Daros, « De la réflexivité en général », in *Littérature, Modernité, Réflexivité*, *op. cit.*, 157-174, p. 158

³³⁵ Jean Bessière, « Le Pas au-delà de la réflexivité », *ibid.*, 191 – 215, p. 191

³³⁶ Jean Bessière, *ibid.*, p. 193

consiste concrètement en une prise de distance du récit par rapport à lui-même. L'objet de la réflexivité tel que nous l'avons rencontré jusqu'ici (réflexion sur la capacité à représenter, jeu sur la fictionalité du récit, mise en scène du récit comme artefact) n'est peut-être pas le seul qui puisse composer la catégorie de « réflexivité narrative ». En revenant à la métaphore du miroir et à la notion de spécularité, nous nous proposons d'ouvrir de nouvelles pistes de définition pour le phénomène de réflexivité. Nous essaierons maintenant de distinguer les phénomènes réflexifs qui tendent vers la spécularité de ceux qui relèvent de l'autoréflexivité entendue dans son sens établi. Nous serons ainsi amenés à citer des auteurs qui utilisent le concept de réflexivité dans l'un et dans l'autre sens.

La formule de Ricardou citée plus haut (« Le miroir, ce n'est plus un miroir que l'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même ») bat en brèche l'idée que la littérature prétendrait fallacieusement présenter à la réalité son propre reflet. En un mouvement d'inversion radicale, le miroir se retourne sur la littérature elle-même. Les réflexions développées par ailleurs par Ricardou laissent peu de doute quant à sa conception profonde de la réflexivité : celle-ci est immanente à la littérature, et se conçoit comme mouvement perpétuel d'auto-surveillance du texte. Mais n'est-il pas possible, également, de considérer l'effet de miroitement perpétuel (un « effet de miroirs partout agissant en lui-même ») qu'évoque Ricardou comme fait de structure dans le récit, sans qu'il soit nécessairement lié à une réflexion du récit sur lui-même ? Cette mécanique de miroitement infini ne peut-elle pas aussi participer à une entreprise de représentation du réel ? Certains critiques ont esquissé cette nuance, qui permettrait de passer de la notion de réflexivité (trop connotée aujourd'hui dans les débats narratologiques pour être redéfinie) à celle de spécularité.

Revenons tout d'abord à Eric Wessler, qui opère une distinction entre réflexivité et auto-réflexivité justement pour élargir le spectre général des phénomènes dont il est question ici :

Ainsi, à la différence de la simple réflexivité, dont elle procède, l'autoréflexivité est l'ensemble des phénomènes textuels identifiables et généralement délimités dans un texte, phénomènes réfléchissants, ou miroirs du texte. Loin de l'origine philosophique de la notion, qui réside, rappelons-le, dans le concept de réflexivité, elle se rapproche alors de l'idée plus poétique de reflet : est autoréflexif le texte littéraire qui se représente, se réfléchit, se fait miroiter par un dispositif spéculaire élaboré.³³⁷

³³⁷ Eric Wessler, *op. cit.*, p. 26

Un pas est franchi ici : ce ne sont pas seulement les passages où le récit pense à sa propre condition qui sont pris en compte. La focale est élargie à tous les phénomènes de miroitement à l'intérieur du récit. Ce n'est pas un hasard si Eric Wessler lui-même s'éloigne ouvertement de la notion de réflexivité et lui préfère des références au « reflet » ou aux « dispositifs spéculaires ». Une distinction similaire est opérée par Michael Scheffel, qui différencie les phénomènes narratifs relevant du « Selbst-Betrachten » et ceux relevant de la « Selbst-Spiegelung ». Si la première catégorie correspond à la définition de la réflexivité que nous avons retenue jusqu'ici (et inclut les différentes façons dont le récit se pense et se met lui-même en perspective), la seconde catégorie désigne le fait que différentes parties d'un récit puissent se refléter les unes dans les autres. La première catégorie vise un jeu du récit avec lui-même et avec sa propre fictionalité. La seconde vise au contraire un fait de structure, qui peut avoir des fonctions diverses dans l'économie narrative, mais qui n'implique pas de pensée du récit sur lui-même :

L'auto-réfléchissement, entendu dans le sens du miroitement, advient dans un récit lorsqu'une partie de ce récit se place, dans des conditions qui restent encore à préciser, dans une relation de répétition avec d'autres parties du récit, ou avec le récit dans son ensemble. [...] Il ne s'agit pas du même auto-réfléchissement que quand, à l'intérieur du récit lui-même, sont insérées des réflexions portant directement ou indirectement sur tout ou partie du récit.³³⁸

Qu'il s'agisse de mises en miroir ponctuelles (entre différentes parties du récit) ou de représentations du tout (du récit) dans une de ses parties, les phénomènes décrits par Wessler et Scheffel sont des dispositifs qui relèvent de la structure du récit. En nous éloignant de la réflexivité (entendue au sens narratologique classique) pour nous approcher de la « spécularité »³³⁹, nous poursuivons le développement qui doit nous permettre de caractériser plus précisément ce que nous entendons par « écriture réfléchissante ». Notre attention se concentre ainsi sur les phénomènes de miroitement qui participent directement à l'économie narrative du récit, et qui jouent un rôle dans l'élaboration de ses messages, de ses effets et de sa pensée.

³³⁸ Nous traduisons. Citation originale : „Selbstreflexion im Sinne von „Spiegelung“ liegt in einer Erzählung demnach vor, sobald ein Teil dieser Erzählung unter noch zu spezifizierenden Umständen in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht [...] Hiervon zu unterscheiden sind alle die Fälle, in denen innerhalb einer Erzählung Betrachtungen angestellt werden, die unmittelbar oder mittelbar Teile der Erzählung oder die Erzählung als Ganzes betreffen.“ (Michael Scheffel, *op. cit.*, p. 48)

³³⁹ Un point sémantique s'impose ici : à présent, pour éviter tout risque de malentendu, nous utiliserons « spécularité » pour désigner les effets de mise en miroir que nous proposons d'étudier, et « réflexivité » pour faire référence au fait que le récit peut se penser lui-même. Mais nous ne prétendons pas que les auteurs que nous allons convoquer reconnaissent explicitement cette distinction.

Lucien Dällenbach choisit comme point de départ à son étude systématique sur la mise en abyme une citation d'André Gide, où celui-ci avoue son goût pour les structures narratives à dédoublement :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans les tableaux des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste.³⁴⁰

Cette observation ne prétend pas à la rigueur scientifique. Gide admet lui-même que les exemples ne reflètent pas exactement sa pensée. De la peinture à la littérature, de la tragédie au roman, il n'est pas aisé de trouver une unité qui permettrait de définir précisément le phénomène en question. Il convient donc de repartir de la maxime originelle (le sujet de l'œuvre transposé à l'échelle des personnages) et d'en proposer une variante qui ouvre de façon générale la réflexion sur l'effet de miroitement dans le récit. Encouragé en cela par Gide qui avoue les limites de son intuition, Dällenbach reformule et précise au fil de son étude cette remarque liminaire. Il n'hésite pas à généraliser le propos : « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »³⁴¹. Met l'accent sur la nécessité d'observer un dédoublement d'éléments narratifs : « Nous parlons de tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire »³⁴². Et explicite les différents niveaux auxquels la mise en miroir peut être réalisée : « une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit »³⁴³. Cette dernière formulation précise la modalité générale de la mise en miroir (« renvoie » - on ne parle pas ici de citer, de représenter, de résumer, d'imiter ou encore de symboliser) ainsi que les éléments pouvant faire l'objet d'une « réflexion » : l'énoncé (donc le contenu même de l'intrigue) ; l'énonciation (la façon dont ce contenu est transmis) ; le code du récit (la signification globale du contenu)³⁴⁴. La formule de Gide, amplifiée par l'analyse qu'en fait Dällenbach, donne ainsi un premier cadre aux phénomènes de spécularité.

³⁴⁰ André Gide, *Journal 1899-1939*, Paris, Gallimard, 1948, p. 41

³⁴¹ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 18

³⁴² *Ibid.*, p. 61

³⁴³ *Ibid.*, p. 62

³⁴⁴ Remarquons que cette tripartition rappelle celle proposée par Michael Scheffel, que nous avons citée plus haut, et qui se rapportait à la réflexivité. Il y a bien deux différences importantes entre les deux phénomènes dont nous parlons ici : d'un côté, la réflexivité définie par Scheffel *interrompt* le fil narratif, et prend la forme d'une pensée relativement explicite sur le récit en train d'être écrit ; de l'autre, la spécularité que nous associons aux

Le tout qui se reflète dans l'une des parties. Une partie qui se reflète dans une autre. Par effet de répétition, d'association, de référence, de ressemblance, de comparaison. Au moyen d'un récit enchâssé, d'un personnage ou d'un simple objet. Les modalités de la mise en miroir sont multiples. A eux trois, Lucien Dällenbach³⁴⁵, Eric Wessler³⁴⁶ et Michael Scheffel³⁴⁷ en donnent une liste relativement exhaustive. Notre objet n'est pas ici de proposer une typologie synthétique de ces modalités, mais plutôt d'analyser les fonctions que la mise en miroir peut remplir dans les récits. Et, plus précisément, nous interrogerons principalement le lien entre dispositif spéculaire et signifiante, pour rester dans la voie que nous avons commencé de tracer sur la congruence entre pensée narrative, pensée de l'image (ou du reflet) et écriture réfléchissante.

2. Les fonctions narratives de la spécularité

Tout phénomène de spécularité confronte deux éléments l'un à l'autre. Bien souvent, deux discours l'un à l'autre. Pris dans un jeu de miroir, ceux-ci se relativisent mutuellement. On l'aura compris : une des fonctions de la spécularité narrative rejoint ce que nous avons déjà rencontré sous la forme du dialogisme. La mise en miroir empêche en effet de tenir un discours pour acquis. Nous l'avons déjà remarqué grâce aux phénomènes de contrepoints et d'opposition que nous avons identifiés, par exemple, dans les *Lettres persanes* ou *Berlin Alexanderplatz*. Dialogique, la spécularité se lie immédiatement à l'écriture sceptique. Timothy Unwin insiste sur ce lien entre réflexivité et pensée sceptique et cite Pierre Macherey affirmant que la littérature, par sa capacité à montrer les limites des concepts, oblige la philosophie à un retour critique sur elle-même :

Dans ce renversement de la hiérarchie traditionnelle entre philosophie et littérature, le discours devient à son tour un espace philosophique – moins dans la mesure où il permet l'édification d'idées complexes ou implicites dans des schémas qui eux-mêmes constituent peut-être son « message », mais aussi et surtout parce qu'il introduit un espace de réflexion critique sur le discours philosophique et ses limites. On voit ainsi que la notion de réflexivité du texte littéraire sera d'une grande importance dans l'analyse de ses rapports avec la philosophie. [...] Dans cette nouvelle synthèse qui inclut ou expose le caractère provisoire de toute affirmation philosophique, la littérature en vient à poser les bases d'un nouveau système de pensée, qui réfléchit et se réfléchit

développements de Dällenbach s'intègre parfaitement au continuum du récit, n'apparaît pas comme un élément hétérogène aux autres dispositifs narratifs, et ne délivre pas de message de nature méta-narrative.

³⁴⁵ Voir Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 65

³⁴⁶ Voir Eric Wessler, *op. cit.*, p. 85

³⁴⁷ Voir Michael Scheffel, *op. cit.*, p. 85

en même temps. [...] La philosophie qui s'édifie ainsi sera davantage une façon de voir qu'un système réductible à une logique verbale.³⁴⁸

Eric Wessler a lui aussi établi un lien direct entre confrontation dialogique des discours (qui résulte du simple fait d'avoir dans le récit plusieurs instances d'énonciation) et réflexivité sceptique :

Un récit réflexif exige qu'il y ait au moins un reflet, une distance de soi à soi, une séparation, fût-elle momentanée, en deux positions, ou, tout simplement, un changement, une interruption d'un récit par un autre, ou du récit par un autre discours... Ainsi, il constitue avant tout une forme de polyphonie. [...] Le premier acte de réflexivité, certes élémentaire, exécuté dans un texte de prose narrative, fut donc d'instaurer plusieurs instances du récit, que celles-ci s'enchâssent les unes dans les autres ou qu'elles soient liées par quelque autre rapport [...].³⁴⁹

Une première fonction de la mise en miroir serait donc de montrer la fragilité générale des discours, qui s'interrompent et se contredisent les uns les autres.

Mais ne nous y trompons pas : la spécularité ne sert pas seulement à mettre en doute les discours ou à interroger les significations établies. La mise en regard d'éléments narratifs les uns avec les autres a même une influence directe sur la façon dont le texte construit sa propre signification. Elle peut par exemple permettre d'explicitier les significations latentes que comporte un récit. Pédagogique, la mise en miroir aide par exemple le lecteur à ne pas faire de contresens sur ce qui serait la morale – ou le message – du récit. Lucien Dällenbach cite *Rome*, de Zola, où la mise en place d'un dispositif spéculaire facilite la compréhension du récit par le lecteur : « Avant de quitter une Rome qu'il rêvait de régénérer et où il n'a réussi qu'à se faire éconduire par un souverain pontife dominateur et sceptique, l'abbé Pierre Froment, face à face avec un Boticelli inconnu, se trouve subitement confronté avec son destin »³⁵⁰. La « dolente et tragique figure de femme »³⁵¹ représentée par le tableau devient pour le personnage « tout un symbole de son échec à Rome »³⁵². L'objet apparaissant dans le récit concentre en une seule image l'idée générale que le lecteur pouvait se faire du personnage et de son histoire. Grâce à ce mécanisme de synthèse-reflet, le sens construit par le récit est appréhendé sans difficulté par le lecteur. C'est ce que souligne Dällenbach dans son commentaire du même passage : « La mise en abyme se borne, par une manière

³⁴⁸ Timothy Unwin, *op. cit.*, p. 38

³⁴⁹ Eric Wessler, *op. cit.*, p. 81

³⁵⁰ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 64

³⁵¹ Emile Zola, *Rome*, cité par Dällenbach, *ibid.*, p. 64

³⁵² *Ibid.*, p. 64

d'homothétie, à reproduire la fiction à une autre échelle [...]. Simplifiant la complexité de l'original, la réplique fictionnelle [...] accroît notre pouvoir de *com-prendre* »³⁵³.

Cette fonction d'explicitation n'aide pas seulement à la compréhension de l'intrigue. Le narrateur peut ainsi donner des indications plus précises quant aux orientations poétologiques qui président à la construction du récit, et ainsi en faciliter la compréhension générale. Ces indications n'apparaissent pas comme une prise de parole directe du narrateur interrompant le fil du discours narratif. Dans *La Jalousie*, le chant d'un personnage – inconnu, au demeurant, puisqu'il s'agit d'un des nombreux personnels de la plantation qui ne sont jamais identifiés individuellement – peut être sans difficulté interprété comme un commentaire sur la poétique générale du récit :

Maintenant, c'est la voix du second chauffeur qui jusqu'à cette partie centrale de la terrasse, venant du côté des hangars ; elle chante un air indigène, aux paroles incompréhensibles, ou même sans paroles. [...]

Mais c'est une voix qui porte bien. Elle est pleine et forte, quoique dans un registre assez bas. Elle est facile en outre, coulant avec souplesse d'une note à l'autre, puis s'arrêtant soudain.

A cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite [...] ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle. [...]

A d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer ; tout l'indique : une retombée progressive, le calme retrouvé, le sentiment que plus rien ne reste à dire ; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand là, tout s'arrête, sans avoir prévu [...] .

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant ces répétitions, ces infirmes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ.³⁵⁴

C'est le dernier paragraphe de cet extrait qui, le plus clairement, renvoie à structure générale du roman dont il est une partie. L'esthétique de la répétition, les retours incessants à une même scène selon des variantes différentes, les évolutions imperceptibles d'une scène à l'autre, d'un épisode à l'autre, qui caractérisent ici la mélodie, sont très clairement les principes poétologiques qui régissent le récit. Roman de la discontinuité, ne suivant aucun ordre chronologique, passant sans prévenir d'une scène à une autre, et ne se dirigeant vers aucun dénouement prévisible, le récit dans son ensemble présente une structure très analogue

³⁵³ *Ibid.*, p. 64 ; Dällenbach n'hésitera d'ailleurs pas à souligner le manque de discrétion avec lequel Zola entend verrouiller la signification de son texte : « Hanté qu'il est par l'univocité du sens, le roman zolien se condamne à faire signe avec des portes de grange pour baliser ses énoncés réflexifs et à les doubler presque toujours de leur élucidation discursive. », Lucien Dällenbach, *ibid.*, p. 64.

³⁵⁴ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957

à celle du chant en question. L'élément interne et anecdotique, le chant, concentre ainsi peut-être l'esthétique du roman en général. Il y a bien mise en miroir du tout dans la partie, avec comme fonction l'explicitation d'un principe poétologique.

La spécularité narrative ne se limite pas à expliciter la signification d'un récit, elle peut également aider à la construire. Lire un aspect particulier de l'œuvre en regard de sa globalité peut ainsi orienter l'interprétation. C'est ainsi qu'Eric Wessler appelle à lire la *Divine Comédie* : selon lui, il faut lire chaque rencontre dans l'au-delà « en fonction de la structure tripartite de la Comédie tout entière. Autrement dit, le sens de l'œuvre dépend de son organisation, organisation dévolue en fin de compte au narrateur [...] »³⁵⁵. Dans la même perspective, Dällenbach appelle à lire les trois premiers livres de l'*Âne d'or* en miroir du « Conte d'Amour et de Psyché » qui change a posteriori la compréhension que nous avons d'eux :

Sitôt contaminés par l'expérience parallèle de Psyché, les avatars de Lucius ne peuvent que se lire comme autant d'épreuves d'un être promis, après un temps d'aliénations et d'errances, au salut dispensé par la divinité maîtresse des métamorphoses. Sans l'intervention de la mise en abyme, le roman ne fût point parvenu à virer les événements qu'il narre au code de la rédemption³⁵⁶.

La mise en miroir de différents personnages (les avatars de Lucius d'un côté, Psyché de l'autre) met à jour une dimension qui n'était peut-être pas apparue dans un premier temps : tous ces personnages ont en commun de représenter une forme de rédemption. Le mouvement est donc inverse par rapport à l'effet d'explicitation : le sens ne se concentre plus en un élément spécifique ; des sens nouveaux apparaissent sous l'effet de la mise en miroir. Celle-ci est alors un moyen détourné pour faire advenir un sens que le récit, en un premier temps, n'avait pu exprimer. Dällenbach reconnaît donc à la mise en miroir la capacité de produire du sens, en distinguant deux principes différents :

Les mises en abyme fictionnelles semblent pouvoir [...] se départager en deux groupes : *particularisantes* (modèles réduits), elles compriment et restreignent la signification de la fiction ; *généralisantes* (transpositions), elles font subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n'eût pas été capable lui-même.³⁵⁷

Compression-limitation d'un côté, expansion de l'autre. Nous rapprochons ces deux dispositifs car, dans les exemples donnés par Dällenbach, ils aboutissent tous les deux à la reconnaissance d'un sens précis. Ils semblent participer globalement à une clarification du sens du récit.

³⁵⁵ Eric Wessler, *op. cit.*, p. 99

³⁵⁶ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 79

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 81

3. Spécularité et polysémie

Mais la mise en miroir est avant tout une confrontation. Comme telle, elle engage un dialogue entre les deux éléments qu'elle place l'un en face de l'autre. Elle procède donc à une mise en tension entre ces éléments, dont on a vu plus haut qu'elle n'était pas propice à la formulation de significations claires et définitives. Effectivement, Lucien Dällenbach lui-même identifie la polysémie, qu'il appelle « pluralisation des sens », comme un enjeu majeur de la spécularité narrative et des significations qu'elle peut produire :

La mise en abyme se préoccupe moins cette fois de porter un coup décisif à l'illusion référentielle que de se muer en embrayeur d'isotopie et de réaliser ainsi une pluralisation du sens. Grâce à elle, [le récit] accepte, après lui avoir imposé sa version, que son *analogon*, en retour, lui surimpose la sienne.³⁵⁸

Passage décisif dans la réflexion de Dällenbach : tout d'abord, parce qu'il confirme l'idée que la spécularité ne se limite pas à la dénonciation de « l'illusion référentielle », et n'a donc pas pour seul horizon la réflexion du récit sur lui-même. Ensuite, parce qu'il associe explicitement le phénomène spéculaire à la polysémie. Enfin, parce qu'il consacre la définition du dispositif spéculaire comme mise en tension : le récit et son *analogon* s'imposent réciproquement leur propre « version », sans que ne s'en dégage une troisième synthétique. Nous retrouvons ici les principes de la pensée analogique que nous avons rencontrés en étudiant l'épistémologie de la métaphore. Dans l'exemple de l'*Âne d'or*, ce schéma semble effectivement être à l'œuvre : si l'on accepte l'interprétation qu'en donne Dällenbach, on a face à face les « avatars de Lucius » d'un côté, la figure de Psyché de l'autre. La dimension de rédemption, latente chez les premiers, apparaît une fois que Psyché l'a activée en la représentant elle-même. Les deux pôles ont donc en commun d'incarner une forme de rédemption. Mais chacun l'incarne à sa manière, c'est-à-dire : représente un aspect différent de la rédemption (si ce n'était pas le cas, la rédemption ne serait pas latente chez les premiers). Dès lors, la mise en miroir aboutit à une représentation diffractée (entre les différents éléments qui la montrent) de la rédemption et, effectivement, à une forme de polysémie.

Lucien Dällenbach rapproche d'ailleurs lui-même structure spéculaire et procédé symbolique ou figuratif :

³⁵⁸ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 79

L'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème. Or si les mêmes mots sont utilisés pour dire autre chose que ce qu'ils disent, rien n'empêche, semble-t-il, de rapprocher l'unité réflexive d'autres réalités langagières manifestant cette même pléthore du signifié par rapport à un signifiant unique – du symbole et de l'allégorie. Avec ces structures de double sens, le segment réflexif a en commun d'être surdéterminé, de donner asile au parasitisme sémantique (puisqu'un de ses codes vit et profite de l'autre) et de sédimer ses significations de telle sorte qu'un sens premier, littéral et obvie, recouvre et découvre à la fois un sens second et figuré.³⁵⁹

Dällenbach rapproche ici les dispositifs spéculaires des formes symboliques classiques (le symbole et l'allégorie) : tous ont en commun d'être des structures à double sens. Si l'on s'en tient à ce que l'on a mis en évidence dans notre étude de la pensée narrative et des formes symboliques, nous pourrions en déduire que les significations produites par ces dispositifs narratifs ne peuvent pas être absolument univoques³⁶⁰. Dällenbach rappelle en effet surtout que tout dispositif spéculaire est un énoncé narratif comme un autre et qu'il est donc pris dans la même équation articulée autour des notions de dénotation, connotation, signifiante et pensée. Le dispositif spéculaire évolue à deux niveaux : celui du sens dit « littéral » et celui du sens dit « figuré ». La question se pose donc pour lui comme pour toutes les structures énonciatives à double niveau : leur pensée se trouve-t-elle dans les unités de sens que le lecteur est éventuellement invité à reconnaître, ou, au contraire, dans l'ouverture sémantique à laquelle invite la mise en tension de deux éléments ? S'ils relèvent d'une pensée analogique, ces dispositifs opèrent-ils sur le mode de l'univocité ou de la plurivocité ? Peut-on délimiter avec précision et certitude le spectre des possibilités sémantiques et intellectuelles qu'ils ouvrent ? Si les exemples que nous avons cités jusqu'à présent montraient une specularité qui construisait ou explicitait le sens, ne peut-on pas imaginer que l'effet profond de ces dispositifs corresponde en réalité à l'ouverture des significations possibles, voire la suspension du sens ?

Quel contenu de signification cherche-t-on quand on remarque un effet de mise en miroir à l'intérieur d'un récit ? Reprenons un exemple cité par Lucien Dällenbach, qui dans sa classification entrerait manifestement dans la catégorie des mises en abyme particularisantes : la « *Türhüterlegende* » que Kafka insère dans son roman *Le Procès*. Dällenbach interprète cette parabole comme une référence explicite à la situation du protagoniste principal, K. : le récit enchâssé reflète le récit-cadre. Dällenbach explicite la référence :

³⁵⁹ Lucien Dällenbach, *ibid.*, p. 62

³⁶⁰ Voir supra (p. ?) les développements sur la pensée métaphorique

Voici ce qu'il importerait de comprendre : comme celle de l'homme de la campagne à l'égard de la Loi, l'attitude de Joseph K. à l'endroit de son procès est ruineuse parce qu'elle dénote une ambivalence fondamentale : ne point reconnaître la compétence du tribunal et faire effort pour se justifier devant lui, désirer poursuivre une existence non entravée par un problème de culpabilité et, simultanément, se laisser fasciner par une instance qui incrimine, c'est là une double postulation dont on ne saurait attendre ni une liberté qu'on gagnerait par une parfaite indifférence à l'égard de la justice, ni un acquittement que vaudrait sans doute une défense obstinée, méthodique, et sans compromission.³⁶¹

Pour Dällenbach, cette mise en abyme a pour fonction de faciliter la compréhension du récit. Avec la distance suffisante, le lecteur perçoit la similitude entre ce récit et la situation personnelle de K., alors que ce dernier, trop proche de sa propre histoire, ne comprend pas l'avertissement qui lui est adressé par la parabole. La signification et la fonction de la *Türhüterlegende* ne font donc pour Dällenbach aucun doute, et se réduisent à un résumé de l'intrigue. Doit-on pour autant s'en tenir là ? Kafka passe-t-il par le détour de la parabole pour expliciter l'attitude générale du personnage ? N'y a-t-il pas un autre système de signification à l'œuvre dans cette mise en regard du récit-cadre et du récit enchâssé ? Ne retrouve-t-on pas ici exactement les problématiques liées à l'utilisation dans le récit de figures analogiques, dont la pensée correspond plutôt à une ouverture des significations qu'à un verrouillage sémantique ? Le récit enchâssé représente l'intrigue du récit principal en convoquant des éléments (l'homme de la campagne, la Loi, qui apparaît ici dans toute sa monumentalité, le gardien, la durée) qui sont en eux-mêmes porteurs de sens. Comme tels, ils ne servent pas tant à saisir le sens du destin personnel de K. qu'à ajouter du sens à l'intrigue principale du roman. Ils apportent des éléments de réflexion nouveaux qui éclairent à leur manière la situation générale. Dès lors, l'enjeu pour le lecteur n'est pas seulement de reconnaître l'histoire de K. dans la parabole, mais aussi de déceler dans le passage de l'une à l'autre des ouvertures de pensée. Vanité de la reconnaissance, profondeur polysémique : on retrouve là les oppositions qui structuraient à la fois la pensée métaphorique et la contemplation esthétique chez Georges Didi-Huberman.

Dans une perspective semblable à celle de la *Türhüterlegende*, un extrait célèbre de *Heinrich von Ofterdingen* raconte comment Heinrich découvre lors de sa rencontre avec l'ermite un livre qui raconte sa vie³⁶². Phénomène évident de specularité, puisque les événements qui y sont consignés ont déjà été racontés au lecteur. Mise en scène rétrospective, mais également prospective, puisque la suite de la vie de Heinrich y est également décrite. Ici, la dimension informative est à la fois centrale et secondaire. Centrale, parce qu'elle ne peut

³⁶¹ Ibid., p. 111

³⁶² Dällenbach fait référence à cet exemple ; cf Dällenbach, *ibid.*, p. 94

pas ne pas influencer la lecture du reste du récit. Secondaire, pourtant, parce que ces informations anticipées ne font au mieux qu'attiser la curiosité du lecteur. Ainsi, cet épisode n'informe pas tant qu'il ne thématise. Ce n'est pas l'information en elle-même, mais la mise en scène de la façon dont Heinrich reçoit l'information qui est intéressante. Pourquoi choisir de l'informer de son destin en ayant recours à un livre en langue étrangère ? Pourquoi lui faire découvrir ses propres aventures au moyen d'images, et non d'une histoire racontée ? Comment comprendre cet effet de dédoublement qui voit le héros se regarder lui-même comme héros de fiction ? Tous les éléments qui portent le dispositif spéculaire ajoutent en même temps du sens. Les informations sont de peu de valeur, quand on comprend que sont thématisées ici les notions de vie, de destinée, d'identité, d'illusion, de réalité. Le dispositif de mise en miroir n'a pas pour fonction ici de souligner une idée ni de transmettre un message, mais de mettre en scène, et, *in fine*, d'interroger certaines notions cardinales pour ce roman d'apprentissage. Au lieu de confirmer une idée préinscrite, la spécularité ouvre des espaces de sens qui, en l'état, ne semblent pas converger vers une signification définie.

Ainsi, dans le cadre de la réflexion qui nous occupe et qui porte en priorité sur le rapport entre spécularité et signifiante, nous sommes amenés à relativiser la distinction proposée par Dällenbach entre mise en abyme particularisante et mise en abyme généralisante (l'une condenserait, l'autre ouvrirait le sens). Nous l'avons déjà dit, la parabole de Kafka semble tout d'abord clairement entrer dans la première catégorie. Pourtant, un examen plus attentif suggérerait qu'elle n'aboutit pas tant à une explicitation de la signification qu'à un approfondissement (plurivoque, ouvert) de la problématique qui se pose en général dans le roman. Elle produit donc bien une « expansion sémantique dont [le récit] n'eût pas été capable lui-même ». Si nous ne contestons pas l'idée que certains dispositifs spéculaires puissent concentrer le tout (particularisant) tandis que d'autres le diffractent (généralisant), il semblerait que ces deux modalités de la spécularité aient un même rapport à la signifiante : elles constituent un enrichissement sémantique. Dans tous les cas, et parce qu'elle est fondamentalement un processus de miroitement, donc d'analogie, la spécularité aboutirait à une mise en tension de deux pôles disposés face à face. Cette mise en tension ne chercherait pas à être résolue, mais au contraire à rester ouverte, pour ne pas sombrer dans la « pensée morte » dont parlait Ricœur au sujet de la métaphore. C'est en ce sens que l'on pourrait définir la spécularité comme polysémique.

4. La spécularité comme représentation suspendue

Philippe Daros défend également une conception de la spécularité narrative comme tension irrésolue entre éléments qui ne cessent en fait jamais de se réfléchir, et en déduit lui aussi que ce phénomène est foncièrement polysémique. Il explique en effet que, dans le dispositif spéculaire, en réalité,

[...] ni les éléments réflecteurs, ni les éléments réfléchis ne s'épuisent les uns les autres dans l'imparfaite clôture de leurs renvois. L'autoreprésentation – lacunaire, factice, multiple et continue – de l'œuvre par elle-même ouvre au jeu infini des interprétations, infini puisqu'elle souligne tout autant qu'elle occulte et, qui plus est, masque ce qu'elle montre.³⁶³

La spécularité est très clairement identifiée comme phénomène opaque, puisqu'elle occulte, et polysémique, puisqu'elle « ouvre au jeu infini des interprétations ». Mais sa dimension d'imperfection est également soulignée : le réflecteur et le réfléchi ne se superposent jamais exactement, rendant le mécanisme de miroitement « lacunaire et factice ». Cette imperfection explique que les deux pôles mis en tension ne convergent pas vers une signification évidente. Certains éléments en eux s'attirent, d'autres se repoussent. Nous avons là l'imperfection et le non-recouvrement que nous avons déjà rencontrés dans les développements consacrés à la métaphore et à la pensée analogique. Mais nous avons surtout l'incomplétude (elle « souligne tout autant qu'elle occulte », elle « masque ce qu'elle montre ») dont nous avons montré qu'elle était intrinsèque au discours littéraire lui-même. Ce passage souligne donc que le spéculaire ne fait qu'activer une propriété fondamentale de la pensée littéraire. C'est bien l'avis de Philippe Daros lui-même :

Au total, la réflexivité double le mécanisme qui est celui du littéraire même. En ce sens, elle fonctionnerait comme monstration de la composante ludique – le jeu nécessairement déréglé – du littéraire.³⁶⁴

Précision importante : ici, le « ludique » ne renvoie pas aux notions d'amusement ou de jeu (jouer avec les attentes du lecteur, jouer avec les possibilités et les limites du langage littéraire, produire un effet comique), mais plutôt à la structure épistémologique du récit littéraire en général. Daros explicite cette acception du « ludique » en renvoyant au texte suivant de Lotman, *La Structure du texte artistique* :

Le mécanisme de l'effet de jeu réside non pas dans la coexistence immobile, simultanée de différentes significations, mais dans la conscience permanente de la possibilité d'autres

³⁶³ Philippe Daros, « De la réflexivité en général », article cité, p. 165

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 166

significations que celle qui est immédiatement comprise. L'« effet de jeu » tient en ceci que les différentes significations d'un même élément ne coexistent pas immobilement, mais « scintillent ».³⁶⁵

Lotman définit le « jeu » du littéraire non pas comme une dimension ludique ou comique du texte. Il utilise le terme pour évoquer la structure à la fois polysémique et dynamique du texte littéraire, qui ne donne jamais une signification pour définitivement arrêtée. Les nuances qu'il apporte à sa définition sont essentielles : la polysémie du littéraire ne tient pas à la coexistence de plusieurs significations arrêtées et explicites. Elle tient à la capacité qu'a le littéraire de sans arrêt reconfigurer le sens qu'il propose. Chez Daros et Lotman, l'incomplétude du discours aboutit donc à une polysémie dynamique. Les significations qu'il met à jour ne sont jamais fixes et peuvent sans cesse ouvrir de nouvelles pistes de pensée. C'est ainsi qu'il faudrait comprendre le « scintillement » dont parle Lotman : ces significations sont des surfaces, des éléments évanescents qui ne se formalisent jamais en discours constitués, mais qui n'en forment pas moins un substrat de sens. Elles font donc partie d'un système sceptique qui ne donne jamais le fin mot de l'histoire. En appliquant cette théorie au phénomène spéculaire, Philippe Daros confirme que celui-ci, comme concept et comme métaphore (quel texte est le plus à même de « scintiller », si ce n'est le texte écrit « en miroir » ?), est opératoire dans le cadre de l'épistémologie narrative. Les dispositifs spéculaires permettent en effet de désamorcer les mécaniques narratives à la géométrie trop parfaite :

Et, dès lors, il y aurait quelque logique, poétique et anthropologique, épistémique enfin, à dire que [la réflexivité] s'efforce de montrer le non-recouvrement du réfléchi et du réfléchissant. [...] Au fond, je pense que ce procédé ne mérite vraiment intérêt que lorsqu'il s'avoue paradoxe : lorsqu'il désigne, pointe une absence, un manque, un *blank* du texte.³⁶⁶

Le spéculaire implique que le texte n'adhère pas complètement à lui-même, et montre l'espace qui se trouve ainsi en décalage. Deux éléments sont semblables, se rappellent l'un l'autre, sans pour autant s'unir dans une répétition exacte. On retrouve là un trait connu de l'expérience que nous proposent les miroirs : ils montrent une chose comme identique, sans que ce reflet ne puisse être considéré comme la chose elle-même. Il y a une latence de l'identité dans le spéculaire qui dans le récit se transforme nécessairement en latence du sens :

Le miroir est un objet qui crée une dynamique : en effet, en proposant un reflet, le miroir pose à la fois une identité et une différence et révèle ainsi une inadéquation entre l'être et sa représentation. C'est précisément dans l'entre-deux de la différence et par la vertu du dédoublement, que se creuse un manque à être qui génère un désir, d'autant que le miroir joue sur l'ambiguïté d'une

³⁶⁵ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 123 ; cité par Philippe Daros, « De la réflexivité en général », article cité, p. 166

³⁶⁶ Philippe Daros, *ibid.*, p. 166

proximité alliée à la distance et à la séparation, et partage l'espace entre un ici et un ailleurs où l'objet reflété serait pleinement appréhendé.³⁶⁷

C'est donc parce que le spéculaire est essentiellement un phénomène de latence, qui crée un désir de savoir sans pour autant y répondre, qu'il peut être mobilisé quand le texte s'engage dans des pensées dont il ne veut pas fixer la clôture. C'est donc aussi parce qu'il montre la pensée sans en donner le fin mot qu'il est utile quand le texte a besoin de produire un paradoxe, de l'opacité, de montrer quelque chose par réfraction, quelque chose que le littéraire de toute façon ne pourrait montrer ou dire directement. Comme la métaphore, le spéculaire est un dispositif de l'indirect. Et comme dans le cas de la métaphore, cet indirect implique nécessairement la production d'une pensée non achevée, donc d'une forme d'indécidabilité.

Le spéculaire donne à penser en maintenant active la tension, principalement en refusant de s'achever en une signification. Les deux pôles du reflet, les deux éléments mis en regard l'un de l'autre, ne se recouvrent pas exactement. L'interstice qui correspond à ce non-recouvrement est le lieu où advient la pensée narrative, puisque c'est cet interstice qui permet de réinterroger le sens en permanence. Ainsi, selon Philippe Daros, le principe de suspension intrinsèque au spéculaire pointe, fait apparaître en creux ce que le récit ne peut penser directement. Il montre et représente ce qui ne se donne pas à voir immédiatement et de face. Le spéculaire n'est donc pas que dispositif de construction (ou déconstruction) du sens ; il pose également la question de la représentation. Même s'il consiste en une mise en regard d'un ou plusieurs éléments internes au récit, il n'est pas seulement un procédé tourné vers l'intérieur du texte. Il est aussi tourné vers l'extérieur et peut participer de l'entreprise de représentation du monde.

Si réflexivité et représentation sont généralement considérées comme antinomiques par la critique, certains auteurs ont remis en cause ce présupposé. Michael Scheffel interroge ce principe dès les premières pages de son livre³⁶⁸, ce qui lui permettra ensuite de ne pas s'en tenir au sens étroit de « réflexivité », et d'y inclure, comme nous l'avons vu, les phénomènes relevant de la « Selbst-Spiegelung » (concept très proche de la specularité au sens où nous l'avons définie). Timothy Unwin place la question au cœur de son étude, qui porte sur la

³⁶⁷ Fabienne Pomel, « Introduction », in Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 19

³⁶⁸ Cf passage suivant : „Muss Erzählliteratur, die sich selbst reflektiert, tatsächlich als Antipode aller auf Wirklichkeitsabbildung zielenden Literatur verstanden werden, oder – anders gewendet – schliesst der erklärte Wirklichkeitsbezug sogenannter realistischer Literatur jede Form literarischen Selbstbezugs notwendig aus?“ in Michael Scheffel, *op. cit.*, p. 7

construction réflexive dans le réalisme français³⁶⁹. Dans ces deux cas, la problématique est centrée sur la difficulté à accorder réflexion du récit sur soi-même et entreprise de représentation du monde. Cette convergence peut être complexe dans le cas de la réflexivité. Elle l'est beaucoup moins pour ce qui concerne la spécularité, qui par nature participe directement à l'entreprise de représentation assumée par le récit – au même titre que les autres dispositifs narratifs. Mais, ne l'oublions pas, cette représentation sera orientée. Elle visera ce qui dans le réel ne se montre que de façon détournée.

La caractérisation du moi, ou construction identitaire du sujet, est typiquement l'un de ces éléments complexes, insaisissables, qui se prêtent particulièrement au jeu de la représentation spéculaire. Eric Wessler cite ainsi comme exemple paradigmatique de construction spéculaire la stratégie de représentation du moi mise en œuvre par Nerval dans *Les Filles du feu*. Il souligne que Nerval diffracte la construction identitaire du sujet entre les différents récits du recueil. Ceux-ci sont utilisés comme autant de miroirs qui, *in fine*, sont le seul moyen de représenter la complexité du moi. Au contraire, le format linéaire et monologique du récit classique n'aurait pas permis de rendre compte de cette réalité protéiforme : « En somme, Nerval découvre que le moi, s'il existe, est trop complexe pour se dire à travers la linéarité d'un discours, et qu'il lui faut s'entourer de miroirs pour le saisir »³⁷⁰. Cette stratégie se fonde sur différents dispositifs de renvois et de miroitements (la figure de narrateur comme fil rouge d'un récit à l'autre, l'organisation de paysages qui se font écho et qui se construisent systématiquement en opposition par rapport à Paris, l'accumulation d'éléments pouvant servir de métaphore à l'acte d'écrire), donc sur une architecture de l'autoréférence qui construit en creux l'objet réel de la quête narrative, la représentation de la subjectivité. Cette quête est, toujours selon Wessler, étroitement liée à l'agencement spéculaire du récit. L'objectif de l'auteur serait ainsi de « subordonner l'expression de soi à un mécanisme prismatique tellement élaboré qu'il n'est pas sans préfigurer l'idée d'un « roman comme recherche » chère à sa postérité »³⁷¹. Le miroitement, surface et outil de la quête, serait finalement le paradigme essentiel du récit : il s'agit en effet plus de donner à voir le réel (ou : un élément du réel) que de l'expliquer : « Il ne s'agit pas d'expliquer la folie ou le rêve, mais de les raconter, d'en rapporter les images intactes, d'où la mise en place d'une

³⁶⁹ Cf passage suivant : « Dans quelle mesure la « réflexion » sur le texte (ou la réflexivité du texte lui-même) nourrit-elle, ou est-elle nourrie, par une « réflexion » sur le monde ? Comment ces deux gestes peuvent-ils se +réconcilier, cohabiter, voire s'enrichir l'un de l'autre ? » in Timothy Unwin, *op. cit.*, p. 7

³⁷⁰ Eric Wessler, *La littérature face à elle-même*, *op. cit.*, p. 126

³⁷¹ *Ibid.*, p. 125

écriture spéculaire »³⁷². Premier exemple de récit où une architecture en miroir devient le principe de représentation qui détermine l'écriture narrative. Nerval incarne même, selon Wessler, une inflexion décisive dans l'histoire de la réflexivité littéraire :

L'importance de Nerval est ici affirmée : on franchit donc définitivement, avec lui, une étape dans l'histoire de la littérature autoréflexive, dont la fonction, désormais, n'est plus de jouer sur la tension entre fiction et illusion, mais de proposer à la personnalité humaine, que l'on découvre multiple, et que l'on ne peut plus réduire à une conscience linéaire, des voies d'expression ou de connaissance qui transformeront à tout jamais le visage du roman.³⁷³

Par son analyse des *Filles du feu*, Wessler décrit le tournant épistémologique qui permet d'envisager la possibilité d'une représentation spéculaire. La réflexivité n'est plus la mise en perspective du récit et de ses conditions d'apparition, mais une construction narrative qui vise à la représentation diffractée d'une réalité complexe.

Dans le cadre de sa réflexion sur la réflexivité littéraire³⁷⁴, Philippe Daros étudie également la façon dont le spéculaire peut représenter une réalité placée sous le signe de la complexité. Il prend pour exemple *Dillon Bay*, nouvelle contemporaine de Daniele Del Giudice³⁷⁵. Le récit se construit autour d'un élément central, Dillon Bay, une forteresse qui doit être prise d'assaut par la troupe militaire à laquelle appartient le narrateur homodiégétique. La forteresse, inaccessible, inexpugnable, constitue le cœur du récit. Un cœur qui, donc, ne se laisse jamais atteindre. Mystère impossible à percer, la forteresse peut être interprétée – dans une lecture métapoétique assumée – comme image de l'œuvre littéraire elle-même. Pour Philippe Daros, cette interprétation ne fait d'ailleurs pas de doute³⁷⁶. Mais l'intérêt de ce récit ne réside pas selon nous dans une éventuelle valeur métaphorique de la forteresse. La construction narrative, et plus précisément le processus qui conduit à la découverte progressive de la forteresse est ce qui constitue la réelle dimension spéculaire de la nouvelle. Cette présentation est organisée en phases successives : « objectif militaire » qui n'est au départ qu'un nom³⁷⁷, la forteresse se matérialise ensuite visuellement sur une carte,

³⁷² *Ibid.*, p. 124

³⁷³ *Ibid.*, p. 130

³⁷⁴ Voir : Philippe Daros, « De la réflexivité en général », article cité

³⁷⁵ *Dillon Bay*, in : Daniele Del Giudice, *L'Oreille absolue*, Paris, Seuil, 1998

³⁷⁶ Cf citation suivante : « Que cette forteresse soit une hypostase de la représentation ne fait guère question. » in : Philippe Daros, art. cit., p. 171 ; ajoutons que Philippe Daros voit dans un des personnages également une figure d'auteur : « l'autre, le Colonel Roselani, est la figure même de la deixis : celui qui montre, qui explique, qui pointe du doigt chaque détail architectural de cette forteresse [...]. Evidente figure de l'auteur [...]. », *ibid.*, p. 171

³⁷⁷ « De l'objectif rien n'était dit, il s'appelait Dillon Bay et on ne savait pas ce que c'était. », Daniele Del Giudice, *op. cit.*, p. 125

révélant sa forme en étoile³⁷⁸ ; la troisième phase du processus intervient avec la confrontation directe de la troupe avec son objectif. Concernant la description de la forteresse, le passage du nom à la forme, puis à l'objet visuel, n'aboutit d'ailleurs pas à une meilleure connaissance de l'objet ou à une clarification du réel, mais au contraire à sa complexification croissante :

Vu ainsi du haut, en raison de la complexité circulaire de ses pointes, des sommets, et des triangles superposés, cela pouvait en effet ressembler à une étoile, mais aussi bien à une rose des vents, avec les pointes orientées vers chacune des montagnes qui l'entouraient. Quelle que fût la manière dont on aurait pu la représenter, c'était sans aucun doute ce que nous voyions : une forteresse. Basse, géométrique, massive.³⁷⁹

Dernière phase de cette construction progressive : un dialogue entre le narrateur et le Colonel Roselani, dont la forteresse est l'objet central. De réalité visuelle, elle se transforme en objet de discours. Nom, figure, image, discours. On devine l'intérêt de ces métamorphoses : le même élément est décrit selon des modalités différentes, apparaît donc sans cesse sous un jour nouveau, et reste pourtant insaisissable. Comme la troupe la forteresse, le récit approche son objet sans jamais réussir à en percer le mystère. Les différentes approches (dénomination, géométrie, visualité, abstraction du discours), ne se complètent pas et ne dessinent pas peu à peu une image de plus en plus nette. Au contraire, elles tendent plutôt à déréaliser leur objet. Ces approches sont néanmoins liées par le point commun qu'elles décrivent toutes la forteresse, et se reflètent ainsi nécessairement les unes dans les autres.

Quels points communs entre ces deux exemples ? Assurément, la même volonté de caractériser un objet en proposant de lui plusieurs images (représentations successives dans *Dillon Bay*, analogies répétées chez Nerval). Mais aussi une volonté de tenir compte des limites de la représentation en choisissant de ne pas donner de leur objet une image abusivement simple. Le spéculaire leur sert de dispositif pour appréhender une part du monde qui ne peut être représentée ou dite directement. Jean Bessière voit dans ce type de dispositif une façon de contourner l'écueil de toute tentative de représentation par le récit (comme le suggère la citation ci-dessous, le récit cherche à représenter le réel sans pouvoir complètement contrôler la signification que cette représentation produit) :

L'épreuve du réalisme est dans le fait qu'il y a une distance irréductible entre le sens dont dispose l'écrivain et la dénotation [...]. L'œuvre réflexive apparaît, en conséquence, comme ce qui fait

³⁷⁸ « aucun de nous n'avait jamais vu sur une carte militaire un tel signe, comme une étoile. », *ibid.*, p. 127

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 130

suite à cette impasse du réalisme, dans la mesure où elle prend acte du paradoxe constitutif du réalisme et où elle en fait un principe d'écriture et de composition.³⁸⁰

Pour éviter tout malentendu sur l'interprétation de ces lignes, rappelons que la réflexivité dont parle ici Bessière est nettement distincte de la réflexivité au sens classique du terme. Celle-ci, nous l'avons déjà vu, détourne le récit du monde parce qu'elle se fonde sur la reconnaissance d'une impossibilité à dire le monde. C'est justement parce qu'elle désespère de pouvoir représenter qu'elle est une pensée sceptique. Bessière l'avait évoquée dans les pages précédentes : « Interprétée littéralement, cette proposition revient à dire que l'œuvre littéraire réflexive est une œuvre sceptique – qu'elle ne touche à aucune vérité, à aucune idée, à aucune réalité, à aucun monde »³⁸¹. La réflexivité dont parle Bessière maintenant est bien différente : face à l'impasse constitutive du réalisme (je peux représenter le monde mais ne peux contrôler la signification qui est produite par la représentation que j'en donne), le récit trouve dans la possibilité de l'écriture réflexive une échappatoire à l'impératif de signification. La représentation y est en effet dissociée de l'idée de signification. La réflexivité dont parle Bessière correspond bien plutôt à ce que nous avons appelé « spécularité ».

Jean Bessière fait de cette spécularité un « principe d'écriture et de composition » : elle sous-tend toute l'économie narrative, et devient de fait un principe de représentation du réel. Elle propose des dispositifs permettant de le représenter. Elle permet au récit d'affronter un réel qui, sinon, échappe toujours au romancier. Définir la réflexivité comme « principe de composition et d'écriture » la montre comme réponse possible à une des contraintes fondamentales du littéraire (le désir de dire, l'impossibilité de signifier évidemment). Elle « fait suite » à l'impasse épistémologique dans laquelle le réalisme se trouve. Elle prend acte de cette impasse – de l'incapacité intrinsèque de l'auteur à contrôler définitivement le sens de ce qu'il écrit – et la dépasse en assumant de ne pas penser le monde par la voie de l'univoque et de l'explicite. Chez Bessière aussi, la spécularité mêle suspension du sens et désir de représentation.

On voit s'esquisser un lien direct entre la mise en place de dispositifs spéculaires au sein d'un récit et le parti-pris sceptique de la narration. Un premier axe de réflexion lorsque nous nous intéresserons à l'œuvre de Schnitzler sera donc de voir comment s'organise cette spécularité sceptique au sein de ses récits. Mais l'exemple de la nouvelle *Dillon Bay* montre que l'écriture spéculaire, entendue comme paradigme de représentation narrative, ne se limite

³⁸⁰ Jean Bessière, « Le pas au-delà de la réflexivité », article cité, p. 213

³⁸¹ *Ibid.*, p. 211

pas à la mise en place de dispositifs de miroitement interne. Dans la nouvelle en question, il y a en effet deux niveaux de spécularité. Premier niveau : la construction générale se caractérise par une succession de représentations différentes d'un même objet, qui sont autant de miroirs donnant chacun à voir un aspect particulier de la forteresse. Mais il existe un deuxième niveau, lié au fait que la visualité est elle-même au centre de l'écriture. En effet, la forteresse, toujours à distance, ne peut jamais que se « voir » (géométriquement, visuellement, abstraitement), sans jamais se laisser pénétrer. La nouvelle en entier place la thématique du regard, du visible et du visuel en son centre. L'écriture est donc spéculaire aussi parce que le « voir » reste la modalité principale d'accès à l'objet central du récit.

On le voit : les dispositifs spéculaires relèvent pleinement de l'organisation du visuel dans le récit. Soit parce qu'une image cristallise le sens du récit. Soit parce que les renvois d'un passage à l'autre font ressortir les images, les visions qui sont au centre du récit (c'est ce que nous montrent les exemples de Nerval ou de Del Giudice). Soit, enfin, parce que la structure générale du récit s'organise selon un paradigme visuel (par exemple, une succession de « tableaux ») qui affectent la construction du sens. On devine ici un point de jonction entre les structures spéculaires et les dispositifs visuels ponctuels. C'est l'enjeu de notre étude : rapprocher deux objets d'étude qui sont *a priori* indépendants l'un de l'autre (les constructions spéculaires et l'écriture du visuel), mais qui ont en commun de pouvoir s'inscrire dans une épistémologie sceptique. Ce parti pris est motivé – comme nous le verrons plus tard – par l'œuvre de Schnitzler lui-même, qui donne au visuel une place centrale tout en faisant régulièrement du reflet un principe de structure narrative. Mais il vise plus généralement à proposer une caractérisation de l'écriture spéculaire : celle-ci ne serait pas la somme des dispositifs spéculaires ponctuels mis en œuvre par un récit, mais correspondrait à un paradigme de représentation plus général où le visuel (sous toutes ses formes, littérales et métaphoriques) joue un rôle de pivot, et crée une pensée en tension plutôt qu'il ne propose des significations formalisées.

Dans une étude sur le *Conte du Graal*, Jean Dubost donnait cette définition du récit spéculaire comme récit sceptique :

Le roman, quant à lui, s'identifie aussi à un miroir; mais à un miroir de type ancien, dont l'usage est singulier, le miroir de saint Paul, qui ne permet qu'une vision approximative, *in aenigmaté*. L'image est brouillée par le miroitement. Et le roman-miroir apparaît ainsi comme un objet

herméneutique et non comme un écran où viendrait s'inscrire en clair quelque révélation décisive.³⁸²

On y lit sans difficulté que tout système spéculaire est par essence sceptique. Mais notre étude cherchera à rattacher la réalisation de cette fonction du « roman-miroir » non seulement à des dispositifs de miroitement internes (tels que nous les avons décrits plus haut), mais plus généralement à une utilisation du paradigme visuel dont la vocation est de produire une « vision approximative » – une image qui ne cherche pas à se résoudre en une signification.

III/ Conclusion

L'objet de ce chapitre était de définir plus précisément le paradigme de lecture que nous voulons utiliser pour analyser l'œuvre narrative d'Arthur Schnitzler. Nous avons procédé en trois étapes.

Il était tout d'abord nécessaire de rappeler les fonctions du visuel dans le récit. Il n'était pas question d'en faire une typologie systématique, mais de montrer qu'une entreprise de représentation du réel peut être configurée comme transposition de différents modèles visuels (image, reflet, miroir, etc.) dans l'ordre du narratif. L'enjeu de cette représentation serait donc le suivant : représenter le réel narrativement comme celui-ci se montre (ou se pense) visuellement. En faisant donc à la visualité une place centrale, cette écriture cherche justement à montrer une part du réel que d'autres modes ou formes de représentations ne pourraient faire apparaître : nous pensons ici à la part du réel pour laquelle les notions de signification, de clarté, de certitude sont peu opérantes ; à la part du réel qui se manifeste comme indécidable, et invite à la suspension de jugement ; à la part du réel, donc, qui pour être pensée appelle à être montrée. Dans l'écriture spéculaire, la visualité est un paradigme dominant. Mais une visualité qui n'est pas un facteur de clarification du réel, qui n'aide pas à mieux le comprendre, et qui se constitue plutôt en expérience paroxystique où se côtoient aporie et révélation.

Dans un second temps, il était important de revenir sur la notion de réflexivité, qui fait l'objet dans la critique actuelle d'une définition étroite. Selon celle-ci, sont réflexifs les récits

³⁸² Jean Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Champion Unichamp, 1998, p. 18

qui pensent en eux-mêmes leur condition de récit. Cette conception résolument méta-poétique de la réflexivité n'est pas celle qui nous intéresse.

Enfin, il nous fallait justement proposer une alternative à cette conception. Pour ne pas créer de confusion avec ce qui est aujourd'hui entendu par « réflexivité », nous avons choisi le terme de « spécularité ». La formule renvoie à tous les dispositifs narratifs fondés sur un mécanisme de réfléchissement qui n'ont pas nécessairement de fonction méta-poétique – et qui ont été étudiés par la critique (avec Dällenbach et sa suite). Ils sont des outils qui sous-tendent l'écriture du récit, au même titre que les tropes, les figures, les partis-pris stylistiques ou encore la structure narrative sous-tendent l'écriture du récit. Les dispositifs spéculaires nous intéressent dans la mesure où ils affectent en général la signification de l'œuvre (alors que les dispositifs réflexifs ont une focale beaucoup plus étroite). Ils concernent aussi bien la mise en abyme où le tout se lit dans une partie, que l'épisode réclamant d'être lu à l'aune de l'ensemble, ou que deux parties d'un récit se réfléchissant l'une dans l'autre. Ils peuvent se fonder sur des effets de répétition, d'association, de référence, de ressemblance, de comparaison. Dans la perspective qui est la nôtre, nous avons surtout cherché à comprendre le rôle qu'ils tiennent dans la production de pensée par le récit. Nous nous sommes donc particulièrement intéressés au rapport entre élaboration de signification et production d'une pensée. Puisqu'ils sont fondamentalement des phénomènes de miroitement, la dialectique signification-pensée à l'œuvre en eux est proche de ce qu'elle est pour les autres phénomènes narratifs fondés sur une analogie, et notamment la métaphore. Comme c'est le cas pour la métaphore, la spécularité crée une pensée de l'indécidable et devient source de polysémie dans l'ordre narratif. Il apparaît ainsi que ces phénomènes de « spécularité » entrent dans notre champ d'étude, puisqu'ils participent à l'organisation du visuel (au sens large) dans le récit.

L'écriture spéculaire reprend les grandes caractéristiques de la pensée narrative : l'écriture qu'elle met en œuvre est réticente à formuler des assertions définitives et univoques ; elle prend le parti de l'indécidable en ne cherchant pas à résoudre les contradictions, questions ou les idées qu'elle met en scène ; les situations qu'elle décrit n'appellent pas de sentence. On observera ainsi en quoi les dispositifs visuels étudiés activent les caractéristiques que l'on a mises à jour (rapport entre visuel et discours non-totalisants ; entre visuel et dialogisme ; entre visuel et logique des associations de sens). Mais elle se fonde aussi sur une conception de la visualité très proche de celle que nous avons identifiée lorsque nous nous sommes intéressés à la pensée des images. De la même façon, nous

chercherons dans les dispositifs visuels littéraires les caractéristiques de la pensée du regard (par exemple : la mobilité du regard chez Guenancia, la vérité perceptive et l'apparence chez Merleau-Ponty, la pensée tautologique, la nature dialectique de l'image ou son aura chez Didi-Huberman). L'écriture spéculaire se situe ainsi à l'intersection entre deux épistémologies : celles du narratif et du visuel. Dès lors, elle incite à lire certains textes comme on regarde les images. Laurent Zimmerman, lorsqu'il commente les textes de Didi-Huberman, fait lui aussi ce lien et souligne l'importance de s'inspirer de la pensée des images pour comprendre la pensée narrative :

Devant l'image procède en effet à un double refus : celui de la peinture-lisible et celui de la peinture-description. Dans les deux cas, il s'agira de chercher à ne pas réduire l'opacité picturale, et d'éviter que le tableau devienne transparent, au savoir d'un côté, au référent de l'autre. La démarche de Georges Didi-Huberman opte résolument, la chose est connue, pour un refus de réduire la peinture à sa possible lisibilité, c'est-à-dire au déchiffrement d'un savoir sous-jacent qui, au moyen d'unités plus ou moins sémiotiquement fixées permettrait de délivrer, de manière claire et sûre, un sens déterminé. Tout l'enjeu est dès lors de ne pas effacer la matière picturale (« l'opaque matière peinture ») et l'effet de cette matière sur qui la regarde. [...] Je n'hésite donc pas, pour ma part, à faire passer la critique avancée dans *Devant l'image* du côté de débats touchants à la littérature, et à postuler, ce faisant, qu'il est également nécessaire, même si le texte est davantage que l'image engagé du côté de l'intelligibilité, de résister à la tentation d'un empire du savoir allant jusqu'à dissoudre l'opacité textuelle.³⁸³

Didi-Huberman peut inspirer la critique littéraire en ce qu'il refuse la soumission de l'image à un double schéma d'interprétation qui manque sa pensée propre : soit l'image ne fait que désigner un objet, soit elle construit symboliquement un message et peut être déchiffrée. Ce double refus pourrait ainsi être appliqué au moins à certains textes littéraires. En fait, il est possible d'appliquer au littéraire des concepts développés dans le cadre d'une théorie esthétique parce que ces deux mondes ont un point commun épistémologique : l'opacité, comprise dans un sens précis, à savoir comme inverse à la fois de la clarté et de la fixité. C'est en effet une des leçons que nous pouvons tirer de notre analyse de la « pensée narrative » : il y a à voir dans un récit, mais les lignes ne se fixent jamais complètement. Comme Didi-Huberman nous y invite pour les images, il faut porter sur le récit un regard dynamique qui ne se contente ni du déchiffrement de messages, ni d'une compréhension tautologique du monde (ceci est ceci). Pour l'iconique comme pour le littéraire, il n'y aurait d'opération intellectuelle que si le support (image ou texte) montre au lieu de dire. L'opposition entre littérature et art figuratif n'est pas celle entre diction et représentation, l'une étant lisible et l'autre pas. Il ne faut pas se méprendre à la nature langagière du littéraire, et revenir à son geste fondamental :

³⁸³ Laurent Zimmerman, « Passer par les images », in : Laurent Zimmerman (dir.), *Penser par les images*, Paris, Editions Cécile Defaut, 2006, 179 – 202, p. 181

montrer. Faire voir, comme le dit Arnaud Rykner dans le même ouvrage-hommage à Didi-Huberman :

Pour cela il faut commencer par comprendre que l'image en soi n'est pas tant un objet qu'un projet, elle n'est pas tant une autre forme de discours, différente du discours textuel, qu'une autre logique, une autre démarche de la pensée ; et ce qu'il nous faut comprendre par-dessus tout, c'est que cette logique de l'image n'est absolument pas étrangère sinon au langage du moins à la littérature. [...] Autrement dit, la logique iconique a toujours [...] été au cœur même des textes littéraires ; et c'est cette autre logique du texte, qu'est la logique iconique, qu'il s'agit aujourd'hui de remettre, de la même façon, au cœur de nos études. A force de voir du langage, on avait oublié que le langage fait voir. A force d'analyser le fonctionnement de la langue, la combinaison des signifiants, l'articulation des syntagmes et des paradigmes, l'enchaînement des séquences, on avait laissé de côté le pouvoir visionnaire du langage.³⁸⁴

A toute force, Arnaud Rykner remet le visuel au centre du littéraire. Celui-ci se définit moins par son matériau de composition (le langage) que par son geste essentiel (faire voir). Cette prise de position est essentielle pour comprendre l'intérêt de l'écriture spéculaire, qui se fonde sur l'exacerbation du geste littéraire comme monstration.

La réaffirmation du littéraire comme « faire voir » nous incite d'ailleurs à relativiser la position d'Alain Robbe-Grillet, qui allait jusqu'à dire que le récit ne devait plus chercher à « faire voir ». Nous souscrivons tout à fait à l'idée que la description n'ait pas pour fin la représentation explicite et rassurante du réel ; nous souscrivons aussi à sa conception sceptique de l'image dans les récits (« l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit »). Mais faut-il y voir un renoncement au visuel, un abandon du « faire voir » ? Il semble qu'au contraire la visualité soit bien une composante essentielle de l'épistémologie littéraire.

Ainsi, l'écriture spéculaire mettant la visualité sceptique au cœur de son projet, illustre et exacerbe une propriété essentielle du littéraire. Nous ne cherchons pas ici à justifier la position de Laurent Zimmerman en confirmant que la littérature en général possède la même opacité que les images. Nous nous intéressons en premier lieu aux récits et aux dispositifs narratifs ou stylistiques qui font du « montrer » leur geste essentiel. L'écriture spéculaire implique cette monstration, qui se double d'une conception sceptique du langage : les mots n'ont pas intrinsèquement un pouvoir de clarification, et ne sont donc pas employés comme s'ils pouvaient révéler positivement la vérité ou la réalité du monde. Elle ne se résume pas pour autant à une systématisation du descriptif. Elle met en jeu la visualité non pour décrire, mais pour construire une représentation, sans surimposer de signification positive à l'objet de

³⁸⁴ Laurent Rykner, « Littérature pas morte, l'image bouge encore », in : Laurent Zimmerman (dir.), *op. cit.*, 53-66, p.61

sa représentation. Elle utilise le langage comme paradigme visuel, sans se réduire à un phénomène purement technique : l'écriture spéculaire n'est pas un ensemble de dispositifs narratifs. Elle désigne plutôt la volonté de mettre le visuel au centre du récit, que ce soit sous forme stylistique (écriture du visuel), structurelle (dispositifs spéculaires), mais aussi thématique (la vision peut être un objet de réflexion pour le récit). Pour être plus précis, l'écriture spéculaire est la convergence entre ces trois niveaux, et conjugue ainsi appréhension et représentation du monde par le visuel.

C'est dans cette perspective que nous étudierons les dispositifs visuels et les « structures spéculaires » mises en œuvre dans les récits d'Arthur Schnitzler, ainsi que leur articulation mutuelle. Nous serons particulièrement attentifs au rôle que ces dispositifs jouent dans le projet intellectuel de ces différents récits. Il nous semble en effet décisif de lier plus systématiquement l'étude du visuel avec ce qui l'entoure au sein du récit : c'est ainsi seulement que la visualité peut apparaître comme un élément structurant du projet d'écriture, et non seulement une possibilité technique ponctuelle à disposition de l'écrivain. Car le visuel, à travers le geste de montrer, de faire voir, joue un rôle profond dans l'entreprise littéraire en tant que telle. Nous ne nous intéresserons donc pas seulement au « potentiel imageant du texte » (Montier), qui implique une conception restrictive du visuel, mais de façon plus résolue à la façon dont certains récits se fondent sur un geste poétique de monstration. La visualité sera donc étudiée dans un sens ouvert, systématiquement en lien avec la construction générale des récits retenus, et tout particulièrement pour son rôle dans la mise en œuvre d'une esthétique sceptique. D'autres enjeux théoriques qui touchent au visuel littéraire seront nécessairement moins traités, même s'ils pourront être abordés, au moins ponctuellement : nous pensons à la question du lien entre visuel et réalisme (présente surtout chez Hamon) ; au rapport entre visualité et réflexivité (telle que l'entend Pierre Ouellet que nous avons déjà cité à ce propos). Nous ne nous plaçons pas non plus dans une perspective d'histoire littéraire, à la différence de ce que Paul Dirkx revendique comme axe de recherche sur la visualité littéraire³⁸⁵ : nous ne chercherons pas ainsi à théoriser ce que serait l'« œil littéraire » de la Jeune Vienne ou du roman psychologique au tournant du siècle. Enfin, nous ne reviendrons pas spécifiquement sur les définitions métaphoriques qui ont identifié le texte littéraire à des

³⁸⁵ Cf citation suivante : « Il importe donc de reconstituer de manière différentielle l'histoire de cet œil, c'est-à-dire la genèse et les métamorphoses de ses schèmes de vision et de ses grilles interprétatives. Une telle entreprise aiderait à porter au jour, pour reprendre le mot de l'historien de l'art Michael Baxandall, le « style cognitif » propre à une génération d'écrivains, à un mouvement littéraire, etc. Ou, en utilisant un concept similaire mais moins cérébral développé à la même époque par le sociologue Pierre Bourdieu, elle contribuerait à appréhender leur habitus spécifiquement littéraire dans une perspective historique. » (Dirkx, *op. cit.*, p. 22)

artefacts ou processus visuels. Le miroir évoqué par Stendhal vient immédiatement à l'esprit, mais ces métaphores sont plus généralement fréquentes dans l'histoire littéraire : elles étaient systématiques dans le réalisme français³⁸⁶, et se trouvent aussi chez Proust par exemple (le microscope, le télescope³⁸⁷ et le miroir³⁸⁸). Mais, dans l'approche englobante, structurelle que nous retenons pour étudier le visuel, nul doute que ces considérations resteront à l'horizon de nos réflexions.

³⁸⁶ Cf citation suivante de Philippe Hamon : « Ensuite, les rêves de pouvoir contourner le langage et ses défauts opacifiants et déformants provoquent chez les écrivains réalistes, dans leurs discours critique comme dans leurs œuvres mêmes, le retour insistant de métaphores exprimant ces fantasmes, dont nous verrons l'importance dans la suite de cet essai : références à l'acte de voir, métaphore de la vitre transparente (Zola) qui laisse voir le réel, fascination pour tous les arts mimétiques comme le mime, et surtout, rêve de l'analogique pur en trois dimensions, rêve de l'adéquation parfaite entre l'œuvre et son modèle, rêve de la pure mimesis où l'absence en creux de la chose réelle se concrétise dans la présence de l'œuvre qui la calque, rêve qui se traduit par les métaphores du « fossile » (Balzac et Cuvier), de « l'empreinte » ou du « sceau », du « cachet », ou du « moule », du moulage du texte soit sur la pensée soit sur le réel. [...] Le moulage, par rapport à l'image qui n'a que deux dimensions, par rapport à cet autre instrument-fétiche perpétuellement invoqué par le discours réaliste (Stendhal et bien d'autres) qu'est le miroir (qui n'a lui aussi que deux dimensions, et qui inverse la latéralité), a cet avantage d'en posséder trois, donc de moins mentir par rapport au réel. » (Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015, p. 10)

³⁸⁷ « Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. » (cité par Liliane Louvel, *TEXTE / IMAGE, op. cit.*, p. 174)

³⁸⁸ « De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. » (Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur, op. cit.*, p. 125)

Partie 4 : Le visuel chez Schnitzler, thème récurrent et paradigme poétologique.

On le voit, l'écriture spéculaire est une réalité hétéroclite. Le visuel y apparaît à la fois dans sa dimension thématique, structurelle et stylistique. Cette triple perspective empêche que nous visions à en donner une définition normée, qu'on pourrait ensuite appliquer systématiquement à tel ou tel récit. Il s'agit plutôt de rendre compte, à travers l'analyse de récits particuliers, de ce que peut être une entreprise narrative où le visuel est mis au centre – où il influence autant l'écriture que la pensée du récit.

L'écriture d'Arthur Schnitzler semble particulièrement adaptée à cet enjeu. Non que nous cherchions à démontrer que toute son œuvre narrative tombe dans le champ de ce que nous appelons « réalisme spéculaire ». Nous nous appuyons plutôt sur certains traits caractéristiques de l'auteur pour rechercher dans son œuvre les récits qui incarnent particulièrement le paradigme que nous voulons analyser.

Nous remarquons ainsi que le visuel occupe une place centrale dans les récits de Schnitzler. Ce sera l'objet du premier chapitre que de montrer à quel point ce thème parcourt son œuvre. Nous verrons que de nombreuses intrigues sont structurées autour d'un paradigme visuel (se montrer, voir l'autre, avoir la perception juste du réel, etc.) ; que le visuel se manifeste dans des situations qui, répétées d'un récit à l'autre, construisent peu à peu une série de significations identifiables ; que le regard, notamment, est un dispositif décisif tant dans la construction de la subjectivité que dans le jeu des relations intersubjectives – le regard devient même un des instruments de la relation sociale chez Schnitzler – de sorte que l'on essaiera d'esquisser une brève anthropologie schnitzlérienne du regard ; enfin, que Schnitzler prolonge son intérêt pour le visuel jusque dans le domaine spéculatif, puisque ses aphorismes (et les passages des fictions qui prennent explicitement le tour aphoristique) emploient volontiers des métaphores ou exemples relevant du champ visuel. Si l'on se place d'un point de vue d'histoire culturelle, les notions que Schnitzler pense le plus – la vérité, la connaissance et son élaboration, la certitude, le doute, l'erreur – ont certes des liens étroits avec le champ du visuel. Il n'en apparaît pas moins que le visuel est pour Schnitzler aussi un paradigme de pensée qui innerve et informe l'œuvre de fiction, ce qui empêche de ne le considérer que comme un motif parmi d'autres.

Cette pensée par le visuel correspond en effet très directement à une dimension de son œuvre qui justifie d'étudier le paradigme spéculaire à la lumière de ses récits : la nature sceptique de sa pensée, qu'il revendique explicitement et qui transparait de façon évidente dans les récits. Nous ne proposons pas ici de présentation synthétique de son scepticisme, considérant que celle-ci apparaîtra d'elle-même dans les trois récits retenus pour cette étude. Nous insistons néanmoins sur l'importance du scepticisme dans la définition de l'écriture spéculaire que nous avons commencé à construire³⁸⁹. La valeur de ce concept tient beaucoup à ce que les caractéristiques qu'il rassemble activent la nature propre de la pensée littéraire, et plus particulièrement narrative. Nous avons montré que la pensée narrative était en soi incomplète, et que ceci la faisait tendre naturellement vers un parti-pris sceptique, où le texte montre les limites des discours, des significations, voire des concepts invoqués plutôt qu'il ne cherche à convaincre son lecteur de la vérité de telle ou telle proposition. C'est donc aussi parce que le réalisme spéculaire tend naturellement vers la pensée sceptique que les récits de Schnitzler sont des exemples pertinents.

Dans un premier temps, il s'agit donc de montrer que le visuel est au cœur de l'univers narratif composé par Schnitzler. Nous nous intéresserons tout d'abord à la façon dont le visuel est mis en scène dans ses récits : quelle est la fréquence des occurrences liées au visuel, sous quelle forme le visuel apparaît-il (et nous nous intéresserons particulièrement au thème du regard), est-il lié prioritairement au descriptif, etc. ? Nous verrons que le visuel n'est pas seulement montré, il est aussi pensé : nous nous interrogerons ainsi sur la signification épistémologique du visuel (les thèmes de l'illusion, de l'erreur, de la lucidité, centraux chez Schnitzler, sont-ils représentés en lien avec des éléments explicitement visuels ?), et notamment sur la façon dont l'individu compose avec la part visuelle de l'existence. Nous présenterons ainsi les différentes façons dont les personnages emploient le visuel (pour en faire un langage, pour établir une autorité, pour entrer dans la communauté sociale), ou ce que l'attention au visuel révèle d'eux-mêmes.

Mais l'enjeu de cette étude est de dépasser la simple étude de motif. Ainsi, après avoir fait une revue de littérature des quelques contributions critiques qui prennent le visuel schnitzlérien pour objet d'étude, où ce motif est généralement considéré comme un élément périphérique, venant illustrer ponctuellement les significations élaborées par le récit, nous

³⁸⁹ Cf *supra* p. 200 à 202

nous appuierons de notre côté sur les nombreuses réflexions que Schnitzler a consacrées à la visualité pour formuler une problématique plus directement orientée sur sa fonction narrative. Il s'agira de montrer que le visuel peut être conçu dans sa dimension épistémique, qu'il peut en effet être la manifestation d'une représentation sceptique du monde. L'écriture de Schnitzler serait alors « visuelle » parce qu'elle poursuivrait le double objectif de rappeler sans cesse la part illusoire et incertaine du réel, et de représenter une dimension de la réalité, notamment sa complexité, qui a besoin d'être montrée (et non définie ou expliquée) pour être comprise. Ce deuxième moment du premier chapitre sera donc l'occasion de justifier notre approche des récits, en prenant comme objet d'étude la convergence dans les récits de Schnitzler entre la thématique du visuel et la mise en place de dispositifs narratifs qui relèvent de l'écriture spéculaire et qui tendent à construire le texte comme image. Notre hypothèse est que le visuel touche à la fois le fond et la forme des récits ; cette intrication si forte entre éléments du visuel et écriture du visuel justifie de ne pas proposer une synthèse transverse des différents dispositifs spéculaires qui parcourent l'œuvre narrative de Schnitzler, mais plutôt d'analyser la mise en œuvre de l'écriture spéculaire récit par récit, en montrant que la construction thématique et narrative de chacun d'entre eux peut se lire en fonction d'un paradigme visuel. Le corpus retenu (*Traumnovelle* ; *Fräulein Else* ; *Casanovas Heimfahrt*) sera présenté, se justifiant par la cohérence formelle et thématique de ces récits emblématiques de l'œuvre.

I/ Une œuvre tournée vers le visuel

Dans une étude récente et approfondie³⁹⁰, Sybille Saxer propose une revue détaillée du traitement du regard chez Schnitzler, alors que la critique n'avait jamais jusque-là proposé d'analyse systématique de ce motif. Nous nous appuierons donc particulièrement sur le tour d'horizon, déjà très riche, qu'elle propose. Nous l'enrichirons par ailleurs de références que nous avons identifiées dans les récits de Schnitzler. Saxer souligne d'emblée l'omniprésence du motif dans l'œuvre de l'auteur, quelle que soit la période considérée, le format du récit ou la perspective narrative :

³⁹⁰ Sybille Saxer, *Die Sprache der Blicke verstehen – Arthur Schnitzlers Poetik des Augen-Blicks als Poetik der Scham*, Freiburg i. Br./ Berlin / Vienne, Rombach, 2010

Une lecture superficielle des récits de Schnitzler suffit pour prendre conscience de l'omniprésence des yeux et des regards. Les scènes sont nombreuses où les personnages s'observent, se regardent ou, au contraire, refusent de se regarder, où ils contemplant des tableaux, des photographies ou leur propre reflet dans le miroir.³⁹¹

Les regards sont omniprésents dans l'œuvre narrative de Schnitzler, dans les textes longs comme dans les courts, dans les œuvres de jeunesse comme dans celles de la maturité, dans les récits classiques où le narrateur est omniscient, extra- et hétérodiégétique ; mais aussi dans ceux qui utilisent la focalisation interne, dans les nouvelles (épistolaires) racontées depuis différents points de vue, et même dans les récits qui privilégient le monologue intérieur, où on pourrait penser que le visuel tient peu de place. Il importe peu que le contenu du récit soit observé et décrit par un narrateur extérieur ou par un personnage qui y prend part ; il importe peu que destinataire soit mentionné dans le texte, ou qu'il s'agisse d'extraits d'un journal intime ou d'associations d'idées intérieures : les yeux et des échanges de regards sont presque toujours mentionnés, et même décrits en détails, qu'il s'agisse de rencontres inopinées ou mises en scène, de regards échangés par des amants, par des rivaux, par des adversaires durant un duel, ou de scènes de miroir.³⁹²

Cette observation n'a rien d'étonnant : si on prend en compte l'importance du scepticisme pour Schnitzler (ne pourrait-on pas résumer l'interrogation qui sous-tend toute son œuvre en une question cardinale : ne suis-je pas toujours en train de me tromper ?), il est naturel que le thème de l'illusion soit aussi représenté à travers la référence constante à la vision et à ce qu'elle implique pour le sujet.

C'est justement cette obsession schnitzlérienne pour le regard, et plus généralement le visuel, que nous voulons étudier plus en détail. Il est nécessaire de donner une idée synthétique des enjeux que pose le traitement du visuel dans ses récits, et d'esquisser les grandes lignes d'une pensée schnitzlérienne du regard, pour comprendre en quoi ce thème peut devenir un paradigme dominant dans son écriture narrative.

Dans plusieurs récits, le visuel est un élément central de l'intrigue ; il en constitue parfois même le pivot. La nouvelle *Fräulein Else* s'articule autour de la scène centrale où Dorsday demande à Else de la voir nue ; l'acte de voir est bien le centre à partir duquel se déclinent toutes les variantes thématiques qui sont ensuite développées autour du visuel

³⁹¹ Nous traduisons. Citation originale : „Bereits bei einer oberflächlichen Lektüre von Schnitzlers Erzähltexten fällt auf, wie omnipräsent Blicke und Augen sind. Es gibt viele Szenen, in denen Figuren andere beobachten, einander anschauen oder betont nicht anschauen, in denen Figuren Bilder oder Fotografien oder sich selbst im Spiegel betrachten.“ (Sybille Saxer, *op. cit.*, p. 19)

³⁹² Nous traduisons. Citation originale : „Augen-Blicke sind allgegenwärtig in Schnitzlers Erzählwelt, in längeren Texten wie in kürzeren, frühen wie späten, in den klassischen Erzählungen mit einer extra-, heterodiegetischen, tendenziell allwissenden Erzählinstanz genauso wie in jenen, die eine Innenperspektive privilegieren, oder in multiperspektivischen (Brief)Novellen und sogar in den auf den ersten Blick visuell gänzlich ungefüllt anmutenden Erzählungen, die durchgehend im inneren Monolog gehalten sind. Gleich, ob eine außenstehende Erzählinstanz das Geschehen beobachtet und schildert oder eine am Geschehen beteiligte Figur, ob das Geschehen einem im Text erwähnt Adressaten erzählt wird, ob es sich um Tagebucheinträge oder Gedankenassoziationen handelt : Fast immer werden Augen, werden Blick-Wechsel erwähnt und detailliert beschrieben – seien es zufällige oder inszenierte Begegnungen, zwischen Liebespartner oder Konkurrenten, (Duell-)Gegnern oder Spiegelszenen.“ (Sybille Saxer, *ibid.*, p. 84)

(voyeurisme, narcissisme, remise en cause des conventions sociales comme apparences trompeuses, etc.). Dans *Flucht in die Finsternis*, l'intrigue se concentre sur la capacité du personnage central de conserver ou non une perception objective du réel. En ce qu'il crée un biais de plus en plus évident dans le regard même du personnage, le développement de la pathologie paranoïaque rappelle que la vision est finalement au cœur du récit. De son côté, la *Traumnovelle* peut se lire comme l'expérience brutale du désir à travers le regard, puis comme la quête vaine pour assouvir ce désir par le regard. D'autres récits font une place centrale au visuel, sans qu'on puisse dire pour autant que ce dernier porte réellement l'intrigue. Dans toutes les nouvelles qui placent la composante érotique au centre de l'intrigue (éducation érotique dans *Frau Berta Garlan* ou *Frau Beate und ihr Sohn* ; remise en cause d'un pouvoir de séduction légendaire dans *Casanovas Heimfahrt*), on remarque une attention extrême aux phénomènes visuels – qui signalent le désir autant qu'ils en empêchent l'assouvissement. Dans *Leutnant Gustl*, le fait de ne pas être vu est décisif dans la résolution (ironique) de l'intrigue : la dissimulation (la possibilité donc de ne plus être vu, de passer inaperçu) est soudainement rendue possible par la mort du boulanger – seule personne à avoir connaissance de l'incident – et fait oublier au jeune lieutenant les conséquences qu'impose dans cette situation le code d'honneur de l'armée impériale (démission ou suicide).

Le visuel n'est pas seulement une composante importante des intrigues ; il apparaît également dans des situations qui, à force d'être répétées, deviennent emblématiques de l'écriture schnitzlérienne. On reviendra plus tard sur les situations classiques (rencontres, conversation, confrontation, contexte mondain, etc.) qui mettent en jeu la façon dont le sujet regarde et qui permettent à Schnitzler de développer une rhétorique *quasi* systématique du regard. Nous rappelons ici qu'en plus de ces mises en scène du regard, le visuel s'ancre dans l'univers narratif de Schnitzler grâce à des situations, lieux, objets typiques qui par leur répétition même, à la limite du cliché, prouvent l'importance accordée par l'auteur au phénomène.

Les lieux associés au visuel sont nombreux et reviennent sans cesse au fil de récits qui se déroulent pour leur majorité dans le même cadre social, géographique et historique. Nous en retiendrons deux principaux, qui à la fois facilitent l'échange des regards et font ressortir quelques traits saillants de la visualité telle qu'elle est vécue par les personnages de Schnitzler. L'hôtel, tout d'abord, et notamment son hall de réception, lieu par excellence du passage, où les individus d'un même microcosme se croisent, s'observent, où le sujet est sans cesse soumis au regard d'autrui. C'est le cas bien sûr de l'hôtel où se déroule *Fräulein Else*,

dont le hall (par opposition à l'intimité de la chambre) est pour le personnage à la fois un lieu d'observation et d'exposition, voire d'exhibition à la fin de la nouvelle. L'hôtel joue un rôle comparable dans la pièce *Das Weite Land*, où le deuxième acte se déroule entièrement dans le hall, où les stratégies du regard amoureux peuvent se mettre en place tout en étant soumises au regard social, instance de surveillance de ces liaisons par nature illégitimes. L'hôtel est associé à la relation qui ne doit pas se montrer mais court toujours le risque d'être vue aussi dans le roman *Der Weg ins Freie*³⁹³ ; il apparaît plus généralement comme le lieu où le sujet est exposé au regard d'autrui dans *Flucht in die Finsternis*, lorsque les yeux de Paula se posent sur Robert³⁹⁴ ; il est enfin le lieu de regards plus ou moins furtifs entrant dans un jeu évident de séduction (*Flucht in die Finsternis*³⁹⁵, *Traumnovelle*³⁹⁶). La salle de théâtre est l'autre grand lieu du regard, qui comme le hall d'hôtel possède une double fonction d'observation et d'exposition au regard d'autrui. Cette configuration est ainsi décrite dans *Doktor Gräsler, Badearzt*, où le personnage se croit à l'abri du regard d'autrui alors qu'il fréquente le théâtre d'une ville où il ne vit plus depuis longtemps³⁹⁷ ; dans *Der Weg ins Freie*, où Georg est pris à l'opéra dans un jeu de regards qui reprend (avec un effet grossissant évident) le jeu des relations mondaines tel qu'il le pratique depuis le début du roman³⁹⁸ ; dans

³⁹³ Cf Arthur Schnitzler, *Die Erzählenden Schriften* (in zwei Bdn), Frankfurt a.M. 1961, Band 1, p.860 – édition citée (ES) : „Und er dachte daran, wie er nachts gewartet hatte mit klopfendem Herzen, das Ohr an die Tür gepreßt, bis alles im Gasthof still geworden, wie er dann über den Gang geschlichen war [...]. Wie leicht hätte es sein können, daß ich heute sechs Schuh unter der Erde läge, mit einer Kugel mitten durchs Herz. Es kann noch immer so kommen. Sie wissen's ja alle. [...] James Wyner hat's [Else] wohl erzählt, der mich am Abend mit der Fremden auf der Landungsbrücke hat stehen sehen.“

³⁹⁴ Cf Arthur Schnitzler, *Das Erzählerische Werk* (in sieben Bdn), Frankfurt a. M., 1978, Band 5, p. 152 – édition citée (EW) : „Als er am nächsten Morgen in die kühle Herbstluft hinaustrat und den Himmel mit trüben, unruhigen Wolken bedeckt sah, senkte er mißmutig den Blick, ohne eine junge, weibliche Gestalt zu beachten, die in einer weißen Wolljacke auf der Bank am Hoteleingang saß. Doch als er von dort zwei Augen auf sich gerichtet fühlte, wandte er die seinen hin und erkannte Fräulein Rolf.“

³⁹⁵ Cf EW, 5, p. 127 : „Nachher verabschiedete er sich höflich von einigen Badebekanntschaften und ließ sich endlich für eine kurze Weile am Tisch der Damen Rolf nieder, die auf der Uferterrasse ihren Nachmittagskaffee tranken. [...] Als er zum Abschied nicht nur der noch immer schönen, etwas hoheitsvollen Mutter, sondern, gegen seine Gewohnheit, auch der Tochter die Hand küßte, fühlte er auf seiner Stirn den warmen Glanz eines freundschaftlichen-nahen Blicks ruhen, der gleichsam dunkler wurde, als ihm Roberts Augen begegneten.“

³⁹⁶ Cf EW, 7, p. 61 : „»Ich hatte ihn schon des Morgens gesehen«, erwiderte Albertine, »als er eben mit seiner gelben Handtasche eilig die Hotelterrasse hinaustrat. Er hatte mich flüchtig gemustert, aber erst ein paar Stufen höher blieb er stehen, wandte sich nach mir um, und unsere Blicke mußten sich begegnen. Er lächelte nicht, ja, eher schien mir, daß sein Antlitz sich verdüsterte, und mir erging es wohl ähnlich, denn ich war bewegt wie noch nie.«“

³⁹⁷ Cf EW, 3, p. 299 : „Doktor Gräsler suchte in dem mäßig besetzten Zuschauerraum nach bekannten Gesichtern. Hier und dort bemerkte er eines, dessen er sich zu erinnern vermochte. Ihn selbst, der im Dämmer saß, erkannte gewiß niemand. [...] Während das Spiel weiterging, dem Doktor Gräsler etwas zerstreut zuhörte, fühlte er von einer Loge her einen Operngucker auf sich gerichtet. Er erkannte Böhlinger, grüßte ihn unbefangen und erwiderte in keiner Weise den pfiffig fragenden Blick des alten Freundes.“

³⁹⁸ Cf ES, 1, p. 918 : „Er stand auf seinem Eckplatz vorne im Mittelgang, sah manchen wohlgefälligen Blick auf sich gerichtet und war sich bewußt, hübsch, elegant und sogar etwas ungewöhnlich auszusehen. [...] Er blickte mit dem Opernglas umher. Aus den hintern Parkettsitzen grüßte ihn Gleißner mit einem etwas zu vertraulichen Kopfnicken [...]. Georg fühlte die Linsen eines Opernglases auf seinem Scheitel brennen. Er sah auf. Else war

la scène d'ouverture de *Leutnant Gustl*, lorsque le jeune lieutenant accorde beaucoup plus d'attention au public qu'à l'opéra qui se joue devant lui³⁹⁹ ; dans la nouvelle *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* enfin, qui s'ouvre sur une représentation lors de laquelle les jeux de regard constituent un circuit de communication silencieuse prenant pour centre deux personnages centraux du récit (Von Leisenbohg et Fanny Ringeiser). Le théâtre est l'un de ces lieux schnitzlériens qui explicitent la situation paradoxale dans laquelle se trouve l'individu, mis en situation de pouvoir quand il voit, mais qui est en même temps toujours exposé au regard d'autrui. Gräsler se pense inconnu, donc à l'abri ; Gustl, de son côté, vit le fait d'être regardé comme une agression. Dans les situations que l'on décrira plus tard, on verra que d'autres lieux (le trottoir, la terrasse de café ou de restaurant, le balcon, la fenêtre, etc.) permettent la mise en place d'une économie des regards où sont systématiquement mises en regard apparence et dissimulation, et qui renforcent le rôle du visuel comme norme de la communauté sociale.

Chez Schnitzler, le visuel n'est pas associé seulement à des lieux, mais également à des situations. Là aussi, c'est la récurrence de scènes similaires, à la limite du stéréotype, qui manifestent l'intérêt de l'auteur pour ces configurations où la dimension visuelle est mise en avant. Parmi ces situations-types qui se répètent d'un récit à l'autre, deux retiennent particulièrement notre attention : la première est la mise en scène de la nudité, qui apparaît dans plusieurs récits sous la forme d'une exhibition du corps allant contre les conventions sociales et morales. Les personnages qui se montrent nus alors qu'ils pourraient être vus sont nombreux, dans des conditions très souvent similaires, ce qui contribue à les inscrire comme *topos* au cœur de l'imaginaire schnitzlérien. Similarité des lieux, tout d'abord, qui servent de théâtre à ces exhibitions (il s'agit toujours d'une terrasse, d'un balcon, ou d'un paysage ouvert, au bord d'un lac ou près de la mer). Similarité des intentions et sentiments (de défi subversif, de plaisir narcissique), également, qui sont à chaque fois associés au geste. Ce type de scène se trouve ainsi dans le *Weg ins Freie*, lorsque Georges et son amante se présentent

es, die von einer Ersten-Stockloge auf ihn herabschaute. Frau Ehrenberg saß neben ihr, und zwischen ihnen beugte sich ein hochgewachsener junger Mann über die Brüstung, der kein anderer war, als James Wyner. [...] Ein Herr in der ersten Reihe grüßte. Ralph Skelton war es. [...] Der Vorhang fiel. Georg warf einen Blick nach der Loge im ersten Stock. Else stand an der Brüstung, den Blick zu ihm herabgerichtet [...].“

³⁹⁹ Cf EW, 2, p. 27 : „Das Mädcl drüben in der Loge ist sehr schön. Sieht sie mich an oder den Herrn dort mit dem blonden Vollbart? [...] Wenn ich die in die Loge nur genau sehen könnt'! [...] Was guckt mich denn der Kerl dort immer an ? [...] Ich möcht' Ihnen raten, ein etwas weniger freches Gesicht zu machen, sonst stell' ich Sie mir nacher im Foyer ! – Schaut schon weg! ... Daß sie alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n... [...] – Jetzt hab' ich die aus der Loge vergessen, die früher zu kokettieren angefangen hat. Wo ist sie denn? ... Schon fortgegangen... Die dort scheint auch nett zu sein ... Zu dumm, daß ich keinen Operngucker bei mir hab'!“

nus sur le balcon de leur chambre⁴⁰⁰ ; dans *Fräulein Else*, quand Else se rappelle s'être montrée au balcon de son hôtel⁴⁰¹ (nous ne plaçons pas sur ce plan le geste final d'exhibition dans le salon de musique, qui de par son importance dans le récit ne peut être assimilé à ces situations-types) ; dans *Frau Beate und ihr Sohn*, lorsque sont mentionnées deux jeunes filles qui ont été surprises nues au bord du lac⁴⁰² ; dans la *Traumnovelle*, si l'on pense à la jeune fille que rencontre Fridolin au Danemark, alors qu'elle se promène visiblement nue au bord de la mer⁴⁰³.

Parallèle macabre de la nudité narcissique, la contemplation de cadavres est l'autre grande scène visuelle récurrente dans l'œuvre de Schnitzler. La scène plus célèbre, et la plus importante, est certainement la visite de Fridolin à la morgue dans la *Traumnovelle*. Cette scène se retrouvait déjà dans un récit de jeunesse (*Frühlingsnacht im Seziersaal*) ; la contemplation du cadavre réapparaît surtout dans d'autres récits, dans des configurations différentes, mais en plaçant toujours au centre le fait de regarder le corps du défunt, et notamment son visage : dans la scène finale de *Frau Berta Garlan*, Berta demande à voir le corps d'Anna Rupius, son amie, alors que celle-ci vient de mourir⁴⁰⁴ ; dans le roman *Der Weg ins Freie*, Georges est confronté à la vision de deux cadavres : celui d'une inconnue dans un cimetière⁴⁰⁵, puis surtout celui de son propre enfant, mort-né, dont il n'arrive pas à concevoir

⁴⁰⁰ Cf ES 1, p. 859 : „Und er dachte dran, wie er und sie in einer Nacht halbtrunken vor Lust und Verwegenheit auf den Balkon hinausgetreten waren, unter dem verführerisch das Wasser rauschte. Wäre einer in der Finsternis dieser Stunde draußen auf dem See gewesen, so hätte er die weißen Leiber durch die Nacht leuchten sehen.“

⁴⁰¹ Cf EW, 5, p. 234 : „Und wie war denn das heuer in Gmunden in der Früh um sechs auf dem Balkon, mein vornehmes Fräulein Else ? Haben Sie die zwei jungen Leute im Kahn vielleicht gar nicht bemerkt, die Sie angestarrt haben? Mein Gesicht haben sie vom See aus nicht genau ausnehmen können, bare daß ich im Hemd war, das haben sie schon bemerkt. [...] Mit beiden Händen habe ich mich über die Hüften gestrichen und vor mir selber hab' ich getan, als wüßte ich nicht, daß man mich sieht.“ ; cette citation fait d'ailleurs écho à une autre remarque furtive qu'Else avait faite : „Ich muß Licht machen. Kühl wird es. Fenster zu. Vorhang herunter ? – Überflüssig. Steht keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr. Schade.“ (EW, 1, p. 219)

⁴⁰² Cf EW, 3, p. 228 : „Und die zwei jungen Mädchen, die drüben auf der Wiese, gerade als das kleine Dampfschiff vorbeifuhr, nackt gelegen, und plötzlich, ehe man sie zu erkennen vermochte, im Wald verschwunden waren ?“

⁴⁰³ Cf EW 7, p. 63 : „»Eines Morgens aber wurde ich ganz plötzlich einer weiblichen Gestalt gewahr, die, [...] einen Fuß vor den anderen setzend, die Arme nach rückwärts an die Holzwand gespreitet, sich vorsichtig weiterbewegte. Es war ein ganz junges, vielleicht fünfzehnjähriges Mädchen mit aufgelöstem blonden Haar, das über die Schultern und auf der einen Seite über die zarte Brust herabfloß. Das Mädchen sah vor sich hin, ins Wasser hinab, langsam glitt es längs der Wand weiter, mit gesenktem Auge nach der andern Ecke hin, und plötzlich stand es mir gegenüber [...]. Dann reckte sie den jungen schlanken Körper hoch, wie ihrer Schönheit froh, und, wie leicht zu merken war, durch den Glanz meines Blicks, den sie auf sich fühlte, stolz und süß erregt.“

⁴⁰⁴ Cf ES, 1, p. 513 : „Berta öffnete sie, näherte sich langsam dem Bett, auf dem die Tote ruhte, betrachtete sie lange und küßte sie auf beiden Augen. Da überkam sie eine Ruhe ohnegleichen. [...] Sie kniete am Bette nieder und faltete die Hände, doch ohne zu betten.“

⁴⁰⁵ Cf ES, 1 : „Jenseits des Friedhofs warf er einen Blick durch das offene Fenster der Totenkammer und sah im Dämmer, zwischen hohen, brennenden Kerzen, von schwarzem Tuch bis über die Lippen bedeckt, eine Frauensperson aufgebahrt, über deren schmalem Wachsgesicht die Lichter der Kerzen und des Tags ineinanderrannen.“

que ce corps parfait en apparence ne puisse jamais vivre (Georges se retrouve déconcerté face au corps sans vie comme Fridolin se retrouve déconcerté face à un corps qu'il n'arrive pas à reconnaître)⁴⁰⁶. Notons également que deux nouvelles se concluent sur la mise en scène visuelle du cadavre du personnage principal, où la description est assumée par le narrateur : *Flucht in die Finsternis* d'un côté, *Spiel im Morgengrauen* de l'autre, scènes finales qui confirment l'intérêt de Schnitzler pour le cadavre comme objet visuel. Même s'il ne s'agit pas d'une description de cadavre, on pourra enfin remarquer que Paul, à la fin de *Fräulein Else*, se trouve dans une situation comparable à celle de Fridolin dans la *Traumnovelle*, puisqu'il se trouve devant un corps inerte de jeune femme nue. L'attention qu'il porte à l'apparence de ce corps rappelle ainsi Fridolin scrutant le cadavre à la morgue dans l'espoir de retrouver sa bienfaitrice⁴⁰⁷. Toutes ces situations montrent de façon similaire la fascination que le cadavre exerce sur le personnage. Fascinant parce qu'il est une image contradictoire, où l'exact reflet de l'être vivant doit cohabiter avec l'idée de la mort. Fascinant, aussi, parce que la clarté et la lisibilité du corps (ou des traits du visage) est contredite par une incapacité à reconnaître celui qu'on cherchait (Fridolin, Georges) ou celui dont on est familier (Berta, Paul). Fascinant, enfin, parce qu'il cache derrière l'apparence d'une enveloppe corporelle intacte la progression de la mort, matérialisée chez Schnitzler par l'idée de putréfaction⁴⁰⁸. Comme dans le cas des scènes de nu, c'est la répétition de scènes similaires, où l'attention se porte naturellement sur le visage, où les mêmes jeux de lumière éclairent le corps inerte, qui transforme une simple situation en passage *quasi* obligé de la narration schnitzlérienne.

Enfin, le visuel ne s'associe pas seulement à des lieux ou à des situations, mais également à des objets. L'objet qui incarne chez Schnitzler la dimension centrale du visuel est sans conteste le miroir. Parce qu'il met en question la représentation du réel (le miroir renvoie-t-il réellement une image fidèle du réel ?) autant que le rapport du sujet à lui-même (que vois-je de moi-même quand je me regarde dans le miroir ?), le miroir est en prise directe

⁴⁰⁶ Cf EW 4, 247: „Georg stand regungslos da, starrte immerfort das kleine Wesen an, und es erschien ihm wie ein Gebilde von ungeahnter Schönheit. Er berührte Wangen, Schultern, Arme, Hände, Finger. Wie rätselhaft vollendet dies alles war. [...] Da lag dieser süße, kleine Leib, der fürs Dasein fertig war und sich doch nicht regen konnte. Da schimmerten große blaue Augen, wie in Sehnsucht das Licht des Himmels in sich einzutrinken und todesblind, eh' sie einen Strahl gesehen. [...] Da starrte dieses kleine bleiche Kindergesicht, mit den fertigen Menschenzügen, da nie den Kuß einer Mutter, eines Vaters empfangen und spüren sollte.“

⁴⁰⁷ Cf EW, 5, p. 264 : „»Jetzt scheint sie wieder ganz ruhig geworden. Der Puls – der Puls ist ziemlich regelmäßig. [...] Schau mal her, Cissy, scheint dir nicht, daß sie lächelt?« – »Wie sollte sie nicht lächeln, Paul, wenn du immerfort zärtlich ihre Hände hältst.«“

⁴⁰⁸ Par exemple, dans la *Traumnovelle*, Fridolin pense visuellement au cadavre du patient décédé qu'il vient de quitter, et insiste sur cette dichotomie entre apparence et réalité biologique : „Und der Tote fiel ihm ein, den er eben verlassen, und mit einigem Schauer, ja nicht ohne Ekel dachte er daran, daß in dem lang dahingestreckten mageren Leib unter der braunen Flaneldecke nach ewigen Gesetzen Verwesung und Zerfall ihr Werk schon begonnen hatten.“ (EW 6, p. 71)

avec certains des thèmes cardinaux de la narration schnitzlérienne : le rapport au réel, l'identité, l'aliénation, l'illusion, etc. Il n'est pas étonnant, dès lors, de voir apparaître l'objet dans de nombreux récits, souvent dans une mise en scène qui insiste particulièrement sur son importance. Dans *Flucht in die Finsternis*, c'est quand Robert croit percevoir une anomalie en se regardant dans le miroir que pour la première fois le lecteur est amené à s'interroger sur la perception que le personnage a du réel – thème qui deviendra ensuite central dans le récit. Une deuxième scène de miroir, plus tard dans le récit, jouera un rôle déterminant dans le basculement progressif du personnage dans la folie. Dans *Casanovas Heimfahrt*, la scène où Casanova se regarde dans le miroir accélère la prise de conscience brutale du déclin (notamment par opposition aux deux figures brillantes de jeunesse que sont respectivement Marcolina et Lorenzi). Une scène de *Fräulein Else*, dans sa chambre après l'entrevue avec Dorsday, est toute entière structurée autour d'un miroir, vers lequel Else revient inlassablement pour donner libre cours à sa pulsion narcissique – l'objet suggère d'ailleurs ainsi la possible instabilité psychique du personnage. Outre ces scènes où le miroir est au centre du dispositif narratif, il apparaît plus ponctuellement dans d'autres récits : la nouvelle *Die Toten schweigen* se conclut sur une image montrant le personnage principal face à lui-même, comme pour insister sur la question morale que pose la nouvelle (puis-je ne rien dire de cette aventure tragique, puisque personne n'est témoin de ce qu'il s'est passé ?). Dans une situation analogue, mais avec une conséquence radicalement différente, Willi aperçoit furtivement son image dans le miroir juste avant de se suicider à la fin de *Spiel im Morgengrauen*, de telle sorte que le lecteur est obligé de faire le lien entre le reflet du personnage dans le miroir et le fait que celui-ci vient de prendre conscience de sa propre culpabilité⁴⁰⁹. Se voir soi-même comme un autre dans le miroir, c'est aussi l'expérience que fait Georges au moment où il doit aller voir Anna après l'accouchement et la mort prématurée du nourrisson. Il n'est pas un hasard ici que la difficulté du personnage à faire face à la situation (et à regarder son amante en face) soit illustrée par la mise en scène du miroir⁴¹⁰. Le miroir apparaît également pour diffracter la façon dont le réel se présente, et ainsi renforcer la dimension mystérieuse de telle scène : la scène d'orgie dans la *Traumnovelle* se déroule sous un grand miroir, qui permet de regarder le spectacle des corps nus de biais, comme si ce

⁴⁰⁹ Cf EW, 7, p. 200 : „Im Spiegel über die Kommode erblickte er sein Bild – mit wirrem Haar, dunklen Ringen unter den Augen; er schauderte.“

⁴¹⁰ Cf EW 4, p. 251: „Die Wärterin erhob sich von Annas Seite und verschwand aus dem Zimmer. Der Tür gegenüber hing ein Spiegel, in dem Georg einen jungen, eleganten Herrn erblickte, der blaß war und lächelte. Anna lag in ihrem Bett, das frei in der Mitte stand, mit großen, klaren Augen, die Georg entgegensahen. Wie steh' ich vor ihr da, dachte er.“

spectacle rêvé ne pouvait être vu de face⁴¹¹ ; dans la même perspective, le rêve de Georges dans *Der Weg ins Freie* fait une double utilisation du motif du miroir : dans un premier temps, le miroir propose une perception de biais de la réalité, puisque la côte dont le navire transportant Georges s'approche se montre à travers un miroir, et non de face⁴¹² ; dans le même rêve, Georges lui-même se reflète dans une série infinie de miroirs, illustrant l'impression d'aliénation à soi-même qu'il ressent en se remémorant les détails du rêve⁴¹³.

Lieux, situations, objets : par leur omniprésence et surtout la similarité des traits sous lesquels ils apparaissent, ces éléments inscrivent le visuel au cœur de la narration. Nous nous sommes arrêtés sur ces exemples ponctuels qui, très loin de constituer les seules occurrences du visuel dans les récits de Schnitzler, attestent que l'auteur utilise volontiers des éléments visuels pour mettre en scène les idées-clefs de ses récits (la nudité, la confrontation avec la visualité pure qu'est le cadavre, les reflets du monde et de soi-même, la sujétion permanente au regard d'autrui). Nous avons voulu souligner cet intérêt en mettant en avant les grandes situations-types qui parcourent les différents récits. De cette première analyse ressort également que le visuel chez Schnitzler n'est pas – ou peu – lié au descriptif. Ni les lieux, ni les personnages ne sont décrits précisément, alors même que l'apparence physique est souvent un paramètre important de l'intrigue. Ceci confirme que Schnitzler considère le visuel comme un événement subjectif, qui vaut moins pour la réalité optique qu'il donne à voir que pour la réaction psychologique qu'il montre ou provoque. En nous concentrant maintenant sur le motif du regard, nous voudrions justement explorer les liens que Schnitzler tisse entre visuel et subjectivité. En étudiant les différentes valeurs et significations qui sont associées au regard chez Schnitzler, nous proposons d'esquisser les grandes lignes d'une anthropologie visuelle telle qu'elle se présente dans son œuvre.

II/ Une anthropologie schnitzlérienne du regard

⁴¹¹ Cf EW, 7, p. 97 : „Fridolin sah wohl, daß Nachtigall eine Binde um die Augen trug, aber zugleich glaubte er zu bemerken, wie hinter dieser Binde seine Augen in den hohen Spiegel gegenüber sich bohrten, in dem die bunte Kavaliere mit ihren nackten Tänzerinnen sich drehten.“

⁴¹² Cf EW, 4, p. 229 : „Und in dem großen Spiegel ihm gegenüber erschien die Küste : lauter Häuser ohne Dächer, die terrassenartig immer höher hinaufstiegen;“

⁴¹³ Cf EW, 1, p. 256 : „Nein, seine eigene Gestalt war ihm so gespenstisch erschienen, wie sie zu beiden Seiten neben ihm in den langgedehnten, schiefen Spiegeln, hundertmal vervielfacht einhergeschlichen war.“

Le regard est dans les récits de Schnitzler un geste fondamental de la vie humaine. Fondamental tant par la diversité des significations et des valeurs qui lui sont associées que par l'omniprésence de ses occurrences. Les remarques (le plus souvent faites par le narrateur, parfois par un personnage) qui décrivent et interprètent les regards sont si nombreux qu'un relevé exhaustif n'est guère utile. Mieux vaut identifier les principales fonctions qui sont associées au regard, dont plusieurs peuvent être dites performatives : on verra que le regard sert très souvent de langage ; qu'il est un élément essentiel d'interaction dans la sphère sociale, et qu'enfin il est un instrument décisif dans les rapports de force qui s'instaurent entre les personnages. Mais le regard touche également à une dimension plus profonde de l'existence. Notre capacité à maîtriser le visuel détermine ainsi notre rapport au monde, la lucidité étant chez Schnitzler une qualité première de l'individu. Enfin, on verra que la prédominance des visions fait du visuel un élément à part entière de la vie psychique des personnages, tendant à créer un espace intérieur parallèle à la réalité extérieure.

1. Le regard comme langage

C'est l'une des principales caractéristiques du regard chez Schnitzler : il est expressif au point d'être un moyen de communication naturel pour les personnages. De la demande la plus triviale (le beau-frère de Berta Garlan qui, d'un regard, lui demande de jouer du piano) aux confrontations tragiques (Casanova face à Marcolina à leur réveil, Robert face à Otto dans la scène finale de *Flucht in die Finsternis*), en passant par les échanges profonds du regard amoureux, le regard est très souvent porteur d'un message. Naturellement, c'est dans le domaine amoureux que le regard « éloquent » apparaît le plus souvent. Dans son étude, Sybille Saxer propose un rapide passage en revue des regards expressifs qui accompagnent la relation amoureuse ; le relevé précieux des adjectifs qu'elle propose montre que Schnitzler crée une rhétorique du regard à laquelle il a systématiquement recours⁴¹⁴. Les relevés que

⁴¹⁴ Cf citation suivante : „Ganz offensichtlich bemühen sich die Texte, die Augen der handelnden Personen [...] zum „Sprechen“ zu bringen. Entsprechend präzise gestalten sich die Blick-Schilderungen, die häufig mehr als ein Epitheton umfassen: ein „fragender“ Blick ist einmal ein „höflich fragender Blick“ (ES II, 490), einmal ein „süßfragender“ (ES I, 993), einmal ein „fragender, verheißungsvoller, ja [...] lockender Blick“ (ES II, 891). Aus einem „fragenden Blick“ kann „Angst“ (ES I, 139) „sprechen“, eine „Drohung“ (ES I, 311) oder eine „Bitte“ (ES II, 503). Fragende Blicke sind „unruhig“ (ES II, 78) oder „unbefangen“ (ES II, 170), „pfiffig“ (ES II, 163) oder „streng“ (ES II, 479), zeugen einmal von „Ernsthaftigkeit“ (ES II, 951), ein andermal von „Vergesslichkeit“ (ES II, 48) oder von „Unschuld“ (ES II, 567). / Wie nicht anders zu erwarten, gibt es in den (Erzähl-)Texten, die wesentlich die Suche nach einem erfüllteren Leben durch gelebte Erotik thematisieren, eine Vielzahl von Blicken, die Sehnsüchte meist erotischer Art zum Ausdruck bringen: „bewundernde“ Blicke (ES I, 135), finden

Saxer propose ne sont pas exhaustifs (ni pour ce qui concerne les regards amoureux, ni pour ce qui concerne les regards en général), mais ils donnent une idée de la fréquence avec laquelle Schnitzler utilise des regards « sémantiquement chargés »⁴¹⁵. Leur signification est d'ailleurs parfois explicitée par le narrateur, qui détaille le message porté par le regard bien au-delà du simple adjectif. L'exégèse formulée par le narrateur peut être brève, comme lors du regard échangé par Berta et Emil au moment de leurs retrouvailles⁴¹⁶. Mais elle peut être aussi beaucoup plus développée : le meilleur exemple en est sûrement le long regard, vain, que Robert échange avec l'amante d'une nuit dans *Flucht in die Finsternis* :

Lorsqu'il releva la tête, il crut lire dans son regard : Jamais nous ne nous reverrons, c'est certain. Je t'ai à peine plu, je le sais ; ma chemise de tricot n'était pas à ton goût, et bien d'autres détails encore ; je ne peux pas te donner davantage et tu es habitué à mieux. Tu ne m'écriras pas, je le sais. Ses yeux exprimaient cela avec tant de netteté qu'il fut sur le point de se défendre, de la contredire.⁴¹⁷

Dans la relation amoureuse, les messages sont très souvent transmis par le regard – et ce à toutes les étapes de la relation. C'est ainsi par le regard que s'exprime le plus souvent le désir érotique. On pourrait citer les regards dont Casanova est l'objet dans *Casanovas Heimfahrt*, de la part de tous les personnages féminins excepté Marcolina (sa logeuse⁴¹⁸, la femme rencontrée sur la grande route⁴¹⁹, Amalia⁴²⁰, la marquise⁴²¹, jusqu'aux très jeunes filles

sich genauso wie „verheißungsvolle“ (ES I, 987; ES II, 562; 891) oder auch „aufmunternde, verheißende“ (ES II, 93); „lüstern prüfende Augen“ (ES II, 256) wie „dankbar zärtliche“ (ES II, 185) oder „andächtige“ (ES II, 50); „verzückte und durstige“ Blicke (ES II, 68), wie „ermutigende“ (ES II, 71, 521) oder „pfiifig ermutigende“ (ES II, 264) und „hilfesuchende“ (ES II, 71); „leuchtende“ Augen und Blicke (ES II 242, 245, 373, 394, 409, 413, 528, 655) wie „bohrende“ (ES II, 500), „drohende“ (ES II, 661) oder „zudringliche“ (ES II 353).“ (Sybille Saxer, *op. cit.*, p. 19)

⁴¹⁵ Traduction libre à partir de Sybille Saxer, *ibid.*, p. 22

⁴¹⁶ Cf. EW 2, p. 138: „In seinem Blick ist mancherlei: Vergnügen, Liebenswürdigkeit und irgend etwas Prüfendes. All das fühlt sie sehr genau, während sie ihn mit Augen anschaut, in denen nichts ist als lauterer Glück.“

⁴¹⁷ Schnitzler, Arthur, *L'Appel des ténèbres*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, traduction de Dominique Auclères. Citation originale : „Und als er aufblickte, las er in ihren Augen: Wir werden uns gewiß nie wiedersehen. Ich hab' dir ja kaum gefallen, das weiß ich; mein gestricktes Leibchen war nicht nach deinem Geschmack und mancherlei anderes, was ich eben nicht besser habe und das du anders gewohnt bist. Du wirst mir nicht schreiben, ich weiß es. Er las das alles so deutlich in ihrem Blick, daß er sich beinahe gedrängt fühlte, ihr zu widersprechen.“ (EW 5, p. 148)

⁴¹⁸ Cf EW 5, p. 36 : „Die Wirtin, eine stattliche Frau in der Mitte der Dreißig, begrüßte in der Einfahrt Casanova mit einem Blick, der das zwischen ihnen bestehende Verhältnis auch für Olivo ohne weitres ersichtlich machen mußte.“

⁴¹⁹ Cf EW 5, p. 34 : „Sie blickte Casanova [...] zuerst neugierig spöttisch ins Gesicht, doch da sie ihren Blick zornig blitzend erwidert sah, nahmen ihre Augen einen erschrockenen, und endlich, wie sie sich im Weiterfahren nach ihm umwandte, einen wohlgefällig lüsternen Ausdruck an.“

⁴²⁰ Plusieurs occurrences montrent le désir d'Amalia pour Casanova à travers son regard; depuis le „erinnerungstrunknen Blick“ des retrouvailles aux regards enflammés qu'elle lui lance régulièrement pendant les jours suivants.

⁴²¹ Cf EW 5, p. 57 : „Die Marchesa, die Casanova die ganze Zeit über mit lüstern prüfenden Augen betrachtet hatte.“

d'Olivo⁴²²). Le désir se lit aussi bien à travers les yeux de Casanova lui-même, notamment lorsque le narrateur décrit les regards qu'il lance à Marcolina : outre les multiples passages où le désir dans le regard de Casanova est signalé « de l'extérieur » par le narrateur, nous pouvons également citer le passage où ce désir est exprimé en adoptant la perspective du personnage lui-même, et aboutit à une forme de communication – même involontaire, avec l'objet de son désir :

A travers l'étoffe chatoyante qui enveloppait le corps de la jeune fille il croyait la voir nue ; les boutons fleuris de ses seins se dressaient vers lui, et, comme elle se penchait un moment pour ramasser son mouchoir glissé à terre, l'imagination enflammée de Casanova donna à ce mouvement un sens si lascif qu'il se sentit prêt à défaillir. Il dut malgré lui s'arrêter une seconde dans son récit et son trouble n'échappa pas plus à Marcolina, que le vacillement de son regard, et il lut dans celui de la jeune fille un brusque étonnement, une sorte de défense et jusqu'à une nuance de dégoût.⁴²³

On retrouvera ce type de description érotisée dans *Doktor Gräsler, Badearzt*⁴²⁴ ; sans que la mise en scène narrative soit similaire, ce motif est également présent à travers les multiples figures du voyeur dans l'œuvre de Schnitzler (Casanova, Dorsday, Fridolin). Il est très intéressant de voir que, malgré la diversité des situations, des personnages et des points de vue, les regards exprimant clairement un désir parcourent l'œuvre et construisent peu à peu un véritable système langagier du regard érotique. La répétition du phénomène atteste que la mise en scène des regards n'a rien d'anodin, et qu'il s'agit bien d'un moyen de communication à part entière pour les personnages de Schnitzler. L'expression du désir par le regard dans *Casanovas Heimfahrt* devient ainsi la représentation en miniature d'un geste récurrent chez Schnitzler.

Il n'est pas étonnant dès lors que la plupart des personnages schnitzlériens portent une attention constante aux regards dont ils sont l'objet. Les personnages narcissiques, habitués à séduire, font attention au moindre détail pour renforcer l'effet que fera leur apparition, savent interpréter précisément les réactions qu'ils provoquent et décrire le jeu des regards qu'ils suscitent. C'est Casanova, objet de tous les regards féminins, qui pense sa maigre garde-robe

⁴²² Cf EW 5, p. 90 : „Olivos ältestes Töchterlein, die Dreizehnjährige, trat ein [...]. In ihren Augen glimmte es sonderbar, ihre Wangen waren gerötet, das frauenhaft dicke Haar spielte bläulich-schwarz um ihre Schläfen; der kindliche Mund war halb geöffnet.“

⁴²³ Cf EW 5, p. 45 : „Durch das mattglänzend sie umfließende Gewand glaubte er ihren nackten Leib zu sehen ; die knospenden Brüste blühten ihm entgegen, und als sie sich einmal neigte, um ihr zu Boden geglittenes Taschentuch aufzuheben, legte Casanovas entflammte Phantasie ihrer Bewegung einen so lüsternen Sinn unter, daß er sich einer Ohnmacht nah fühlte. Daß er eine Sekunde lang unwillkürlich im Erzählen stockte, entging Marcolina so wenig, wie daß sein Blick zu flirren begann, und er las in dem ihren ein plötzliches Befremden, Verwahrung, ja eine Spur von Ekel.“

⁴²⁴ EW 3, p. 308 : „Der Arzt faßte väterlich ihre Hände, sprach ihr gütig zu, mußte daran denken, daß Sabine nun wohl mit ihm zufrieden wäre, und merkte zugleich mi grünlich matten Schein der verhängten Deckenlampe, daß das leicht fließende Hauskleid der jungen Witfrau sehr anmutige Formen barg.“

en stratège⁴²⁵. Mais c'est aussi Else, qui choisit sa tenue de diner en ayant parfaitement conscience de la valeur « marchande » de son corps dans l'économie libidinale qui est celle de la haute-bourgeoisie (alors même que Dorsday n'a pas encore formulé sa demande)⁴²⁶. Les personnages dont la part narcissique n'est pas aussi affirmée ne sont pas moins attentifs aux regards qu'on porte sur eux. La promenade est ainsi le moment paradigmatique du commerce des regards, où autrui devient le miroir reflétant le potentiel érotique du sujet. Willi dans *Spiel im Morgengrauen*⁴²⁷, Georges dans *Der Weg ins Freie*⁴²⁸, Gräsler dans *Doktor Gräsler, Badearzt*⁴²⁹ sont tous en quête du regard furtif, signe minimal du langage érotique autant que modalité d'apparition du réel extérieur. Au milieu de ces figures masculines, Berta Garlan se distingue, parce qu'elle est une femme, certes, confirmant que la vie érotique est chez Schnitzler partagée entre les deux sexes – mais encore plus parce que la découverte de ces regards éloquents, libres, anonymes, dans les rues de la grande ville (par opposition aux regards malveillants, inquisiteurs et étriqués du village où elle réside) coïncide pour le personnage avec l'éveil du désir érotique pleinement et consciemment vécu⁴³⁰. Là encore, la diversité des situations, des personnages et des périodes d'écriture (de *Frau Berta Garlan*, l'un des premiers grands récits, paru en 1900, aux récits de l'immédiat avant-guerre jusqu'à *Spiel im Morgengrauen*, l'un des derniers récits de Schnitzler) converge vers une similarité stylistique et sémantique qui inscrit la scène comme un incontournable dans l'imaginaire de l'auteur. Ces tacites dialogues amoureux peuvent aussi tourner au jeu et comportent alors leur part de risque : l'intérêt suggéré par le regard n'est parfois que le prélude à la désillusion et à

⁴²⁵ EW 5, p. 42 : „Casanova kümmerte sich nicht weiter um die Aussicht und machte sich rasch fertig, nicht so sehr aus Hunger, als aus seiner quälender Neugier, Marcolina so bald als möglich zu sehen von Angesicht zu Angesicht zu sehen; er wechselte nicht einmal das Gewand, weil er erst am Abend glänzender aufzutreten gedachte.“

⁴²⁶ EW 5, p. 218 – 219 : „Was zieh' ich an? Das blaue oder das schwarze? Heut' wäre vielleicht das schwarze richtiger. Zu dekolletiert? Toilette de circonstance heißt es in den französischen Romanen. Jedenfalls muß ich berückend aussehen, wenn ich mit Dorsday rede. Nach dem Dinner, nonchalant. Seine Augen werden sich in meinen Ausschnitt bohren. Widerlicher Kerl. [...] Das schwarze zieh' ich an. Sie haben mich alle angestarrt. Auch der blasse kleine Herr mit dem goldenen Zwicker. Schön bin ich nicht, aber interessant.“

⁴²⁷ EW 7, p. 146 : „Er war zu dieser Stunde noch ziemlich gut besucht. Ehe- und Liebespaare, die Willi mit Sicherheit voneinander zu unterscheiden sich getraute, auch junge Mädchen und Frauen, allein, zu zweit, zu dritt, lustwandelten an ihm vorüber, und er begegnete manchem lächelnden ja ermutigenden Blick.“

⁴²⁸ EW 4, p. 15 : „Mit wachsendem Behagen spazierte er unter den Leuten weiter, die in sonntäglicher Lässigkeit an ihm vorübergingen. Mancher freundliche Frauenblick begegnete dem seinen und schien ihn darüber trösten zu wollen, daß er an diesem schönen Feiernachmittag einsam und mit allen äußern Abzeichen der Trauer umherwandelte.“

⁴²⁹ EW 3, p. 292 : „Gegen seine sonstige Gewohnheit wählte er diesmal eine weichende Form mit ziemlich breiter Krempe, fand im Spiegel, daß sie ihn besser zu Gesichte stand als die steifen Kopfbedeckungen, zu denen er sich sonst verpflichtet glaubte, und konnte es unmöglich für Täuschung halten, als ihn bei Fortsetzung seines Spazierganges in beginnender Dämmerung mancher Frauen- und Mädchenblick freundlich zu mustern schien.“

⁴³⁰ EW 2, p. 101 : „Es war wirklich angenehm, so ganz unbeobachtet, als Fremde unter den Leuten herumzugehen. Lange hatte sie dieses Vergnügen nicht mehr gekostet. Von einigen Herren wurde sie mit Interesse betrachtet, ja manchmal blieb einer stehen und sah ihr nach.“

la moquerie. Willi l'apprendra à ses dépens⁴³¹, comme surtout le Lieutenant Gustl, lorsqu'il se fait berner dans les couloirs de l'opéra⁴³². Là encore, les scènes sont étonnamment similaires malgré la distance temporelle d'écriture, et dans chacune le regard est bien l'élément central de ce jeu de piste, où il appâte d'abord et punit ensuite.

Il n'est cependant pas exclu que ce premier contact soit le socle d'une réelle histoire d'amour. Les coups de foudre arrivent chez Schnitzler, et c'est à nouveau le regard qui cristallise l'expérience amoureuse. Sybille Saxer souligne cette idée en reprenant plusieurs exemples : dans la *Abenteurernovelle*, dans la *Traumnovelle* pour Albertine, et enfin dans *Therese*⁴³³. Dans ces scènes de rencontre amoureuse, le regard est le moment d'une expérience surnaturelle, où le mystère joue à plein pour envoûter le personnage (Albertine). Sans que l'on comprenne réellement pourquoi, le regard devient donc une expérience performative en ce qu'il exerce un pouvoir réel sur le sujet, et dépasse en ceci la capacité du langage verbal à créer un lien intime entre deux êtres (Thérèse). Mystère, envoûtement, désir frustré, perte de sens du réel et déréalisation du monde, voici les composantes du coup de foudre schnitzlerien qui se rejoignent toutes dans le motif du regard.

A l'autre bout de l'échelle, et sans chercher à reproduire tout l'éventail du langage visuel qui est celui des amants, on remarquera que les jeux de regard jouent souvent un rôle déterminant aussi dans la mise en scène de l'échec amoureux. Lorsque l'échec de la passion est scellé, les regards ne se trouvent plus, voire se fuient : Gräsler, quand il vient redemander la main de Sabine, ne reçoit de ses yeux vides aucune réponse aux questions qu'il pose lui-

⁴³¹ EW 7, p. 147 : „Einer dunkeläugigen, schlanken Dame, die einen Knaben an der Hand führte, folgte er eine Weile. Sie stieg die Treppe zur Terrasse des Kursalons hinauf, schien jemanden zu suchen, anfangs vergeblich, bis ihr von einem entlegenen Tisch aus lebhaft zugewinkt wurde, worauf sie, mit einem spöttischen blick Willi streifend, inmitten einer größeren Gesellschaft Platz nahm.“

⁴³² EW 2, p. 212 : „Ah, die ist aber bildschön! Ganz allein? Wie sie mich anlacht. Das wär' eine Idee, der geh' ich nach! ... So, jetzt die Treppen hinunter... Oh, ein Major von Fünfundneunzig... Sehr liebenswürdig hat er gedankt... Bin doch nicht der einzige Offizier herin gewesen... Wo ist denn das hübsche Mädels? Ah, dort... am Geländer steht sie... So, jetzt heißt's noch zur Garderobe... Daß mir die Kleine nicht auskommt... Hat ihm schon! So ein elender Fratz! Laß sich da von einem Herrn abholen, und jetzt lacht sie noch auf mich herüber!“

⁴³³ Cf citation suivante : „Solche Augen-Blicke, in denen sich zwei » Seelen finden « (ES II, 616) [...] finden sich in den Erzähltexten – scheinbar nicht nur als Wunschtraum, sondern auch ganz real, so etwa in der *Abenteurernovelle*: „In der Spanne Zeit, während die Flügel des Tores zufielen, hatten Anselmos und Lucrezias Blicke sich getroffen und aneinander entzündet, daß es wie glühende Funken in der Luft schwirrte, auch als das Tor schon zugefallen war“ (ES II, 612). Einen ähnlich zwingenden Blick erfuhr Albertine aus der *Traumnovelle* (1926), damals an dänischen Gestaden, wie sie im Jahr darauf ihrem Mann Fridolin gesteht: „Er hatte mich flüchtig gemustert, aber erst ein paar Stufen höher blieb er stehen, wandte sich nach mir um, und unsere Blicke mußten sich begegnen. Er lächelte nicht, ja, ehe schien mir, daß sein Antlitz sich verüsterte, und mir erging es wohl ähnlich, denn ich war so bewegt, wie noch nie. [...] Wenn er mich rief – so meinte ich zu wissen –, ich hätte nicht widerstehen können“ (ES II, 436). Therese Fabiani aus dem gleichnamigen Roman schließlich wird sich bereits in ihren Mädchenjahren bewusst, das „zuweilen ein Blick, rasch auf der Straße gewechselt, zwei Menschen verschiedenen Geschlechts enger aneinander zu knüpfen vermag als ein stundenlanges, inniges, von Zukunftsgedanken durchwebtes Zusammensein“ (ES II, 639).“ (Sybille Saxer, *op. cit.*, p. 29-30)

même par le regard⁴³⁴. L'incapacité de Georges (*Der Weg ins Freie*) à regarder Anna les yeux dans les yeux après la mort prématurée de leur enfant, annonce le dénouement du roman et leur séparation prochaine. La crise conjugale que traversent Fridolin et Albertine dans la *Traumnovelle* s'aggrave lorsqu'Albertine raconte un rêve à son mari que celui-ci éprouve comme une trahison ; ce n'est pas un hasard si toute la fin de cette scène centrale exclut tout échange de regard entre les époux⁴³⁵, à la différence de la scène initiale et de la scène finale, qui décrivent elles aussi une discussion des époux dans leur chambre à coucher, mais dans des situations très différentes (situation initiale, où le couple n'est pas encore ébranlé par les expériences de l'une et de l'autre ; situation de résolution finale qui voit les deux époux se réconcilier), et où le regard renforce au contraire l'impression de confiance et de complicité entre eux. En quittant le domaine strictement amoureux, on notera que la courte nouvelle *Der blinde Geronimo und sein Bruder* repose entièrement sur la question du regard, qui conditionne et met en scène la nature de la relation entre les deux frères. La nouvelle décrit le moment d'une prise de conscience brutale de la part de Carlo, qui se rend soudainement compte que Geronimo, son frère aveugle, se méfie en fait de lui depuis toujours. Dans le récit, le regard matérialise la défiance de deux façons : de par son absence, puisque c'est le fait que Geronimo ne peut pas voir qui est la source même de la tension entre les deux frères ; mais aussi à travers les regards que Carlo ne cesse de porter sur son frère, regards impuissants puisqu'ils ne peuvent établir le contact avec l'autre. Mise en scène explicitement par le narrateur, l'incapacité à échanger par le regard manifeste la distance entre les deux personnages. Ce n'est pas un hasard si, lors du dénouement heureux qui voit Geronimo prendre conscience de l'innocence de son frère, c'est par le toucher que la réconciliation est actée.

⁴³⁴ Le processus est assez clair dans cette situation, et peut être dit assez typiquement schnitzlérien : Gräsler retourne auprès de Sabine en espérant l'épouser et ne cherchera pas cet accord ailleurs que dans son regard : „er würde einfach hinfahren, da sein, ihr gegenüberstehen, ihre beiden Hände in die seinen nehmen, und ihr klarer Blick sollte – mußte ihm die erlösende Antwort geben.“ (EW, 3, p. 314). Lors des retrouvailles, les références répétées au regard de Sabine montrent l'échec définitif de la relation, jusqu'à l'évocation de son sourire moqueur dans la pénombre, qui est bien à l'opposé de l'intimité amoureuse : „Er versuchte in ihrem Blick zu lesen, der klar, allzu klar auf ihm ruhen blieb“. / „Sabine nickte wie abwesend.“ / „Von neuem und ungeduldiger, beschwörend beinahe, richtete Gräslers Blick an Sabine die Frage : Wie ist's eigentlich mit uns beiden ? Aber ihre Augen blieben undurchdringlich ; und wenn sie selbst auch im Laufe des Abends freundlicher, ja milder geworden schien, er fühlte, daß er das Spiel so gut wie verloren hatte.“ / „Und er glaubte trotz der Dunkelheit ein spöttisches Lächeln auf ihrem Antlitz zu sehen, als sie hinzufügte: »Ich wünsche Ihnen für weiterhin alles Gute!«.“ (EW 3, p. 324 à 326)

⁴³⁵ EW, 7, p. 106 : „Albertine öffnete immer noch nicht die Augen, Fridolin glaubte zu sehen, wie ihr Mund, ihre Stirn, ihr ganzes Antlitz mit beglücktem, verklärtem, unschuldsvollem Ausdruck lächelte [...].Und er streckte sich an der Seite Albertinens hin, die schon eingeschlummert zu sein schien. Ein Schwert zwischen uns, dachte er wieder. Und dann: wie Todfeinde liegen wir hier nebeneinander.“

De la rencontre à l'échec définitif, le regard accompagne et porte la relation amoureuse, plus même que ne le font les mots. Schnitzler représente l'amour et ses vicissitudes à travers le regard, qui incarne une expérience plus intense (dans la complicité comme dans la distance) que le langage verbal. Une scène en particulier est paradigmatique de la façon dont Schnitzler utilise le regard pour décrire l'expérience amoureuse : au début de la nouvelle *Der letzte Brief eines Literaten*, le personnage principal, narrateur à la première personne, raconte sa rencontre avec Maria, la jeune fille qu'il va épouser peu après, alors qu'il est lié à une autre jeune femme qu'il appelle ici « Syringe ». Le décor, un bal viennois, est en soi le lieu schnitzlerien de l'aventure (il sera un motif central dans la *Traumnovelle*), qui mêle l'évidence du désir de séduction et le mystère des visages masqués, renforçant ainsi encore le pouvoir fascinant des yeux. Dans cette scène, tout passe par le regard : l'union de deux personnes en une fraction de seconde, la séparation de deux autres, et la déréalisation du monde qui marque l'intensité de l'expérience éprouvée par le personnage :

Mes yeux en avaient déjà rencontré beaucoup d'autres – bleus ou noirs, connus ou inconnus –, échangeant avec eux un bref signe d'interrogation ou de séduction, lorsque plongeai soudain dans le mien un regard d'un éclat si sombre et si sérieux qu'il brillait encore en moi, comme gravé sur ma rétine et dans mon esprit, quand je fus à l'autre bout de la longue salle, séparé de lui par un millier de danseurs, non... je devrais plutôt dire d'ombres. Et Syringe ? Elle s'était échappée de mon bras et je ne l'avais même pas remarqué. Quelqu'un me l'avait enlevée, elle dansait avec lui et m'adressa, en passant près de moi, un sourire réjoui et moqueur avant de rester la bouche à moitié ouverte et un air d'effroi délicieusement niaissur le visage en voyant que je ne lui rendais même pas son sourire et que mon regard passait à côté d'elle – ou plutôt la traversait comme si elle eût été un fantôme. Elle s'agita un peu, leva de façon absurde le bras droit en écartant les doigts, puis le laissa retomber... Mon regard demeura impénétrable et tout fut dit : nous ne nous connaissions plus. Ainsi en avais-je définitivement terminé avec Syringe avant d'avoir échangé une seule parole avec Maria, avant même que nos yeux se fussent à nouveau rencontrés après ce premier regard décisif.⁴³⁶

2. Le regard comme composante du social

⁴³⁶ Schnitzler, Arthur, *La Dernière Lettre d'un homme de lettres*, in : Schnitzler, Arthur, *Romans et nouvelles*, Tome 2, Paris, Livre de Poche, 1996, p. 449. Citation originale : „So war mein Auge schon manchen – blauen, brauen, bekannten, unbekanntem – in flüchtigem, fragendem, lockendem Gruß begegnet, als plötzlich sich ein Blick in den meinen senkte, so dunkel leuchtend und ernst, daß ich noch immer in Aug' und Sinn unverlösch weitertrug, als schon die ganze Länge des Saals sich zwischen uns dehnte und tausend Menschen – nein, Schatten waren es – zwischen uns einerschwebten. Wo war Syringe? Meinem Arm entglitten, ohne daß ich es nur gemerkt hätte. Irgendwer hatte sie mir entführt, da tanzte sie schon mit ihm an mir vorüber und lachte mich spöttisch-vergnügt an; aber ihr Mund blieb halb offen, und sie sah kostbar dumm-erschrocken aus, als ich ihr das Lächeln nicht einmal zurückgab, sondern an ihr vorbei, vielmehr durch sie hindurch sah wie durch ein Gespenst. Sie schüttelte sich ein wenig, streckte ihren rechten Arm in einer widersinnigen Weise mit ausgespreizten Fingern von sich ab, ließ ihn dann sinken, mein Blick blieb unergründlich, und wir kannten uns nicht mehr. So war Syringe endgültig abgetan, noch ehe ich ein Wort mit Maria gewechselt, ja ehe sich nach jenem ersten entscheidenden unsere Blicke noch einmal getroffen hatten.“ (EW 5, p. 11)

Le regard n'est pas seulement ce qui unit ou désunit deux individus dans une sphère intangible d'intimité, il est aussi ce qui inscrit le sujet à l'intérieur du monde social. Il est alors un paramètre qu'on peut utiliser à son profit autant qu'il présuppose une fragilité du sujet puisqu'il expose celui-ci au regard d'autrui. Le sujet peut contrevenir à la transparence supposée qui régit un événement social (un dîner, un bal, une soirée à l'opéra ou au théâtre, etc.) en créant un espace d'intimité propre à l'intérieur de l'espace public. Les repas sont une occasion privilégiée pour jouer du visible et de l'invisible ; ils favorisent les échanges de regard (accompagnés ou non de gestes eux-mêmes univoques – et tout aussi cachés) qui permettent une communication silencieuse et secrète à l'écart des autres. C'est la soirée à laquelle repense Gustl, lors de laquelle il avait échangé en secret avec son amante, alors même que le mari trompé était présent⁴³⁷ ; c'est le déjeuner chez les Keßner au début de *Spiel im Morgengrauen*, où Willy échange des regards complices autant avec Mme Keßner qu'avec sa fille⁴³⁸ ; c'est aussi le déjeuner que Beate partage avec son fils Hugo, son amant Fritz et l'un de ses prétendants, le Doktor Teichmann, lors duquel Beate joue du décalage entre visible et invisible au détriment de l'avocat naïf⁴³⁹.

La sphère sociale est soumise au régime du visuel. Ce peut être un espace de jeu pour le sujet, qui utilisera le regard pour se libérer des contraintes sociales – souvent aux dépens d'un tiers qui n'a pas la lucidité suffisante pour remarquer les signes imperceptibles. Mais elle peut également signifier une forme de fragilité pour le personnage dans la mesure où elle le soumet aux regards d'autrui. On avait déjà noté que l'opéra était l'une de ces situations sociales où les personnages de Schnitzler sont souvent pris au milieu d'un jeu de regards qu'ils ne peuvent entièrement maîtriser. Il est par ailleurs fréquent que les personnages se sentent tout à coup regardés, comme si le monde extérieur se rappelait soudainement à eux, manifestant par-là même leur impossibilité à se soustraire au réel, et montrant ainsi même une

⁴³⁷ EW 2, p. 208 : „Ah, das war komisch vor acht Tagen, wie wie mit ihm in der Gartenbaugesellschaft gewesen ist, und ich vis-à-vis mit'm Kopetzky; und sie hat mir immer die Zeichen gemacht mit den Augerln, die verabredeten. Er hat nichts gemerkt – unglaublich!“

⁴³⁸ EW 7, p. 138 : „Immerhin gab er sich nicht ungern darein, daß diese Hoffnung sich erfüllte, nicht nur wegen des schmackhaften Mittagessens und des trefflichen Weins, sondern auch darum, weil Fräulein Emilie, die zu seiner Rechten saß, durch freundliche Blicke und zutrauliche Berührungen, die übrigens durchaus als zufällig gelten konnten, sich als sehr angenehme Tischnachbarin erwies. [...] Er fühlte, wie er allmählich den Hausherrn für sich gewann, wie der Rechtsanwalt im Ton immer weniger ironisch wurde, wie in der Hausfrau eine Erinnerung aufzuschimmern begann; und ein lebhafter Druck von Emiliens Knie an dem seinen gab sich nicht mehr die Mühe, als zufällig zu gelten.“

⁴³⁹ EW 3, p. 228 : „Es fiel ihr jemand ein, der kürzlich dagewesen war und dem sie die redlichsten Absichten zutrauen durfte : der Advokat Doktor Teichmann. [...] Sie sah ihn dann, wie er beim Mittagessen auf der Veranda saß zwischen ihrem Sohn und ihrem Geliebten, bald an den einen, bald an den anderen mit oberlehrerhaften Wichtigkeit das Wort richtend – und sie sah ihn in seiner ganzen lächerlichen Ahnungslosigkeit, die sie dazu gereizt hatte, in frecher Laune unterm Tisch mit ihrem Fritz zärtliche Händedrucke zu tauschen.“

certain position de faiblesse dans l'éternel jeu du regardant et du regardé. Citons trois exemples seulement, qui représentent tous (avec des tournures *quasi* identiques) une situation similaire, où le regard d'autrui se fait si pesant qu'il finit par attirer l'attention du personnage : Georges, dans *Der Weg ins Freie*, lors d'un dîner chez le Ehrenberg ; Gräsler, qui est épié par sa future amante Katharina⁴⁴⁰ ; Robert, dans *Flucht in die Finsternis*, qui lui aussi est tout à coup surpris par les deux yeux de Paula Rolf en train de le fixer⁴⁴¹. La lunette d'opéra, qui par le jeu des rayons « chauffe » le front de Georges, n'est donc bien que la matérialisation de ces regards schnitzlériens qui s'imposent à l'individu et lui rappellent de fait qu'il est toujours potentiellement objet de regard. Gustl représente la version la plus explicite de cette précarité : après l'incident avec le boulanger, il est obsédé par les regards qui se portent sur lui – le fait même d'être regardé étant devenu pour lui à proprement parler une question de vie ou de mort⁴⁴².

Outre les deux grandes figures féminines que sont Else et Beate, pour qui le fait d'être regardé est un élément clef de l'intrigue et que l'on aura l'occasion d'analyser plus en détails dans la suite de l'étude, Berta est sûrement le personnage pour qui l'exposition au monde est la plus troublante. Se promener à Vienne est pour elle autant l'occasion de se révéler au jeu érotique du regard que d'être ramenée à sa condition de jeune provinciale naïve et maladroite. Trois fois dans le récit, Berta associe sa propre image à un complexe d'infériorité manifeste, montrant ainsi que l'apprentissage de la vie dont elle rêve (faite de liberté, d'érotisme et de gloire) passe d'abord par la prise de conscience de la cruauté et de l'implacabilité de l'existence visuelle : lors du premier voyage de Berta à Vienne, son image dans le miroir, endimanchée et provinciale, confirme le dédain qu'elle croit lire dans tous les regards autour d'elle⁴⁴³ ; cette impression est confirmée quelques heures plus tard, lors d'une promenade

⁴⁴⁰ EW 3, p. 293 : „Er warf einen Blick rings um sich und merkte, daß zwei Augen den seinen mit freundlichem Spott begegneten. Sie gehörten einem jungen, etwas blassen Mädchen, das einfach, aber anmutig hell gekleidet, wohl schon geraume Zeit neben ihm auf der Plattform stand.“

⁴⁴¹ EW 5, p. 152 : „Als er am nächsten Morgen in die kühle Herbstluft hinaustrat und den Himmel mit trüben, unruhigen Wolken bedeckt sah, senkte er mißmutig den Blick, ohne eine junge, weibliche Gestalt zu beachten, die in einer weißen Wolljacke auf der Bank am Hoteleingang saß. Doch als er von dort zwei Augen auf sich gerichtet fühlte, wandte er die seinen hin und erkannte Fräulein Rolf.“

⁴⁴² EW 2, p. 214 : „Wenn's ein Mensch gehört hätte, so müßte ich mich ja stante pede erschießen... [...] Warum schaut mich denn der Herr dort an der Säule so an? – hat der am End' was gehört? [...] Wer ist denn das da drüben? Warum schau'n denn die zu mir herüber? Am End' haben die was gehört...“ – on verra dans la suite de l'étude que le développement d'une tendance paranoïaque s'exprimera également à travers le motif du regard chez Robert dans *Flucht in die Finsternis*.

⁴⁴³ EW 2, p. 96 : „Berta schien es, als werde sie von allen mit etwas spöttischen, beinahe mitleidigen Blicken betrachtet, und im großen Wandspiegel gewahrte sie plötzlich, daß sie recht geschmacklos angezogen war. Was war ihr aber nur eingefallen, sich für den heutigen Tag in den provinziellen Sonntagsstaat zu werfen, statt eines ihrer einfachen, glatten Kleider zu tragen wie sonst? Sie wurde rot vor Beschämung.“

dans le *Stadtspark* et ajoute à la honte un insupportable sentiment de déclin⁴⁴⁴. Berta intériorise tant sa condition qu'elle aura une réaction similaire lors de son deuxième voyage à Vienne⁴⁴⁵. Que cela débouche ou non sur une remise en cause profonde de soi, être regardé est chez Schnitzler un corollaire nécessaire de l'existence sociale. La grande scène mondaine dans *Der Weg ins Freie*, qui décrit au début du quatrième chapitre une réception chez les Ehrenberg et dont le rythme est scandé par une scénographie du regard, représente toutes les facettes de l'expérience du visuel que les personnages chez Schnitzler sont amenés à faire : l'évocation des regards dès l'entrée de Georges, comme s'il pénétrait dans un espace entièrement dominé par le visuel ; la surveillance par Else Ehrenberg ; l'importance de dissimuler le malaise que ressent Anna ; les regards langoureux qu'il échange avec Sissy ; la communication invisible que Georges et Anna établissent par le regard tout au long de la soirée.

3. Le regard comme élément du rapport de force

La fonction sociale du regard le laisse deviner : il est un des moyens dont disposent les personnages pour affirmer leur position de supériorité. Voir est un acte performatif non seulement parce qu'il permet la communication, mais aussi parce qu'il permet de prendre l'ascendant sur autrui. Nous avons déjà cité Gustl qui, à l'opéra, croit affirmer son autorité face à un spectateur qui le regardait. Ce peut être le cas également d'un personnage moins autoritaire, comme Berta qui fait taire Klingemann d'un simple regard⁴⁴⁶. Le maître en la matière reste Casanova, dont le regard est un des principaux instruments de son emprise sur les autres. Nous avons déjà mentionné l'échange de regard avec la femme de paysan tout au début du récit ; citons également la première discussion qu'il mène avec le marquis, scène emblématique où l'autorité rhétorique de Casanova se prolonge jusque dans son regard, obligeant son interlocuteur à détourner le regard. A la fin d'une conversation où Casanova contredit systématiquement le marquis, lui rappelant ainsi non seulement sa supériorité, mais

⁴⁴⁴ EW 2, p. 103 : „Sie gelangte nun in den gut erhaltenen, wohlgepflegten Teil des Parks, der voll Menschen war. Aber sie hatte die Empfindung, daß manche Leute sie betrachteten und einige Damen über sie lachten, und sie kam sich wieder sehr kleinstädtisch vor, ärgerte sich über ihre eigene Verlegenheit und dachte an die Zeit, da sie als hübsches junges Mädchen unbefangen und stolz durch solche Alleen gegangen war. Sie kam sich jetzt so herabgesunken, so bedauernswert vor.“

⁴⁴⁵ EW 2, p. 143 : „Warum wollte er nicht von ihr begleitet sein? Schämte er sich ihrer? Sie schaute an sich herunter, ob sie nicht doch vielleicht provinzmäßig und lächerlich angezogen sei. O nein! Und überdies hatte sie an der Art, wie die Leute sie ansahen, bemerken können, daß sie nicht lächerlich, sondern sehr hübsch aussah.“

⁴⁴⁶ EW 2, p. 127 : „Der Blick, der ihn jetzt aus Bertas Augen traf, war so erfüllt von Zorn und Ekel, daß Klingemann den Satz nicht vollenden konnte.“

surtout la différence qu'il existe entre le héros mythique et le *quidam*, Casanova porte paradoxalement l'estocade en retournant sa gêne financière en argument d'autorité. En assumant sa pauvreté, Casanova joue triple : il se montre indifférent aux conventions sociales qui auraient commandé d'en parler avec plus de discrétion ; il rend vaines les flatteries continuelles du marquis ; et il souligne enfin la lourdeur des demandes insistantes de ce dernier. Casanova accompagne cet aveu plein d'orgueil d'un regard « fier » qui parachève l'attaque et souligne l'impuissance de son interlocuteur :

Casanova l'interrompt. «À l'âge... cela se peut. Malheureusement c'est justement sur le terrain du jeu que je ne peux plus prétendre au plaisir de me mesurer contre un adversaire de votre valeur car... — et son ton fut celui d'un prince détrôné — car, avec toute ma réputation, mon cher marquis, je ne suis plus guère aujourd'hui qu'un mendiant. « Malgré lui le marquis baissa les yeux devant le regard plein de fierté de Casanova, mais il hocha la tête d'un air incrédule, comme à une merveilleuse plaisanterie.⁴⁴⁷

Dans la nouvelle *Die Hirtenflöte*, la jeune héroïne Dionysia possède une force de caractère semblable à celle de Casanova, qui s'exprime chez elle aussi par la force de son regard. C'est son seul regard en effet qui marque sa supériorité vis-à-vis du prince lors de leur dernière entrevue, et qui maintient également la foule à distance lors de son départ⁴⁴⁸.

Mais c'est surtout à travers les grandes scènes de confrontation que le regard apparaît le plus clairement comme l'instrument d'un rapport de force. Ces scènes sont fréquentes, et le regard y joue systématiquement un rôle essentiel : nous ne faisons que mentionner ici la scène centrale entre Else et Dorsday dans *Fräulein Else*, ou encore la célèbre scène du réveil qui met face-à-face Casanova et Marcolina dans *Casanovas Heimfahrt*, car nous serons amenés à étudier ces passages plus en détails dans la suite de l'étude. D'autres passages reprennent les caractéristiques de la confrontation schnitzlérienne : la discussion entre Otto et son frère dans *Flucht in die Finsternis* montre l'incertitude paranoïaque du premier, qui se croit menacé par le second. L'entrevue entre Beate et Fortunata Schön dans *Frau Beate und ihr Sohn*⁴⁴⁹ et

⁴⁴⁷ C, p. 64 ; EW 5, p. 58 : „Casanova unterbrach ihn: »In den Jahren – mag sein. Aber leider kann ich gerade auf dem Gebiet des Spiels nicht mehr auf das Vergnügen Anspruch erheben, mich mit einem Partner Ihres Ranges messen zu dürfen – weil ich« – und dies sagte er im Ton eines entthronten Fürsten – »weil ich es mit all meinem Ruhm, mein werter Herr Marchese, bis heute nicht viel weiter als bis zum Bettler gebracht habe.« Der Marchese schlug unwillkürlich vor Casanovas stolzem Blick die Augen nieder und schüttelte dann nur ungläubig, wie zu einem sonderbaren Spaß, den Kopf.“

⁴⁴⁸ EW, 3, p. 144 : „Dionysia ließ ihn reden und sah ihm während der ganzen Zeit starr in die Augen, die von ihrem kalten Blick immer wieder abglitten. Dann, ohne ein Wort der Erwiderung, schritt sie an dem jäh Erblassenden vorbei, stieß die Türe zum Vorsaal auf, und zwischen den Wachen, die regungslos standen, über die marmorne Treppe hinab, durch das hohe Schloßtor, dann durch die Straßen der Stadt, an den Menschen vorbei, die sie erkannten, und scheu vor ihr abrückten, wie vor einer Gezeichneten – in blutigem Kleid, mit halbgeschlossenen, gerade vor sich hin gerichteten Augen schritt sie dahin.“

⁴⁴⁹ Voir EW 5, p. 189 à 195

l'entretien entre Willi et Leopoldine dans *Spiel im Morgengrauen*⁴⁵⁰ sont tous les deux fondés sur l'incapacité des deux personnages (Willi et Beate) à interpréter les réactions de leurs interlocuteurs respectifs. Dans les deux cas, la demande formulée clairement n'obtient pas de réponse précise. Dans les deux cas également, le narrateur enregistre le moindre signe visuel (expression du regard, sourires, ouverture et fermeture des yeux) et s'en sert pour renforcer l'impression d'ambiguïté : Willi sort du bureau d'Albertine sans pouvoir dire si elle lui accordera le prêt vital qu'il sollicite auprès d'elle, tandis que Beate ne peut être sûre que Fortunata considère l'engagement qu'elle vient de prendre comme une bagatelle ou une promesse réelle. La force première de Leopoldine et Fortunata (qui sont par ailleurs deux symboles de réussite – la femme d'affaires accomplie et l'actrice mystérieuse) est de ne pas donner prise à la lecture, et les variations incessantes des expressions de leur visage y contribuent pleinement. Dans le cas de Fortunata, le regard ne sert pas seulement à masquer, mais contribue à la stratégie rhétorique qui vise à punir Beate de sa naïveté et de son indiscretion – sans que celle-ci n'en prenne réellement conscience.

Dans *Traumnovelle* et *Fräulein Else*, le rapport de force s'établit à chaque fois entre un homme mûr et une jeune femme beaucoup plus jeune, et se cristallise surtout autour du thème du voyeurisme. D'un côté, Else subit la demande de Dorsday ; de l'autre, Fridolin surprend une jeune fille nue sur une plage danoise⁴⁵¹. Le voyeurisme est dans les deux cas mis en scène comme confrontation – qui donne lieu à la vision ou qui annonce la vision. Dans ces confrontations, le regard est à nouveau mis au centre. Il est intéressant de voir que Else est tétanisée par le regard de Dorsday jusqu'à en être paralysée : le traumatisme déjà provoqué

⁴⁵⁰ Voir EW 7, p. 185 – 188

⁴⁵¹ Cf EW 7, p. 62 : „Das Mädchen sah vor sich hin, ins Wasser hinab, langsam glitt es längs der Wand weiter, mit gesenktem Auge nach der andern Ecke hin, und plötzlich stand es mir gegenüber ; mit den Armen griff sie weit hinter sich, als wollte sie sich fester anklammern, sah auf und erblickte mich plötzlich. Ein Zittern ging durch ihren Leib, als müßte sie sinken oder fliehen. Doch [...] entschloß sie sich innezuhalten, – und stand nun da, zuerst mit einem erschrockenen, dann mit einem zornigen, endlich mit einem verlegenen Gesicht. Mit einemmal aber lächelte sie, lächelte wunderbar; es war ein Grüßen, ja ein Winken in ihren Augen, – und zugleich ein leiser Spott, mit dem sie ganz flüchtig zu ihren Füßen das Wasser streifte, das mich von ihr trennte. [...] So standen wir uns gegenüber, vielleicht zehn Sekunden lang, mit halboffenen Lippen und flimmernden Augen. Unwillkürlich breitete ich mein Arm nach ihr aus, Hingebung und Freude war in ihrem Blick. Mit einemmal aber schüttelte sie heftig den Kopf, löste einen Arm von der Wand, deutete gebieterisch, ich solle mich entfernen; und als ich es nicht gleich über mich brachte zu gehorchen, kam ein solches Bitten, ein solches Flehen in ihren Kinderaugen, daß mir nichts anderes übrigblieb, als mich abzuwenden. So rasch als möglich setzte ich meinen Weg wieder fort; ich sah mich kein einziges Mal nach ihr um, [...] weil ich unter ihrem letzten Blick eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt hatte, daß ich mich einer Ohnmacht nahe fühlte.“ – dans une lecture intertextuelle interne à l'oeuvre de Schnitzler, on remarque que Fridolin est ici dans une situation très semblable à celle de Casanova face à Marcolina, et surtout qu'il est dans la situation de Dorsday face à Else. Le retournement du rôle du voyeur, qui est ici attribué au personnage principal, montre la capacité dialectique de l'oeuvre schnitzlerienne. Capacité dialectique qui fait voir les différents aspects d'une même situation en faisant alterner les points de vue, obligeant par-là le lecteur à relativiser tout jugement de valeur.

par la demande est renforcé par le regard que Dorsday porte sur elle⁴⁵². Le visage d'Else ne laisse rien transparaître, mais cette opacité – à la différence de celle qu'on avait remarquée chez Leopoldine et Fortunata – montre surtout qu'elle a complètement perdu le contrôle de la situation⁴⁵³. Le rapport de force est inversé entre Fridolin et la jeune estivante qu'il croise sur la plage. Cette scène cristallise plusieurs paramètres typiques de la confrontation schnitzlérienne : la rencontre possède un potentiel érotique évident ; Fridolin essaie de lire les pensées qui transparaissent dans les yeux de la jeune fille, sans pouvoir interpréter clairement ses intentions ; enfin, la jeune fille chasse Fridolin par la seule expressivité de son regard. On le comprend avec les exemples de Fortunata, Leopoldine et Else : il est crucial pour le personnage schnitzlérien de ne rien laisser transparaître de ses émotions pour ne pas donner prise à autrui. Beate⁴⁵⁴ et Casanova⁴⁵⁵ en sont à nouveau des exemples intéressants. Le souci de dissimulation tournera chez Robert dans *Flucht in die Finsternis* à l'obsession, jusqu'à participer à la dimension grotesque du personnage.

La plupart des grands récits chez Schnitzler placent en leur centre des scènes de confrontation construites thématiquement et narrativement autour du regard. Celles-ci sont autant de métaphores du duel, motif qui parcourt également l'œuvre narrative et dramatique de Schnitzler. De très nombreux récits (*Leutnant Gustl*, *Der Mörder*, *Das Tagebuch der Redegonda*, *Der Weg ins Freie*, *Casanovas Heimfahrt*, *Der Sekundant*) et pièces de théâtre (*Liebelei*, *Freiwild*, *Fink und Fliederbusch*, *Das weite Land*) décrivent ou évoquent le face-à-face de deux personnages. L'analogie du duel et de la confrontation prend d'autant plus de sens que les descriptions précises de duel s'articulent souvent autour d'une confrontation des regards. On verra que la scène entre Casanova et Lorenzi fait se croiser autant les regards que les lames, et que ce duel est une mise en scène du miroitement (donc un paradigme visuel) plus que d'un affrontement physique. Mais nous pouvons surtout citer les dernières pages de

⁴⁵² Voir EW 5, p. 228 à 232 : les commentaires formulés fréquemment par Else elle-même témoignent clairement de son incapacité à soutenir le regard de Dorsday : „Wie er mich ansieht ! Warum spricht er nicht weiter?“ / „Er steht vor mir und bohrt mir das Monokel in die Stirn und schweigt.“ / „Wie sieht er mich ja an?“ / „Nie hat mich ein Mensch so angeschaut. Ich ahne, wo er hinaus will. Wehe ihm!“ / „Ich bleibe wirklich stehen. Warum denn? Da stehen wir uns gegenüber.“ / „Warum lasse ich ihn nicht einfach stehen? Bannt mich sein Blick?“ / Warum lasse ich ihn weiterreden? Ich bin gelähmt.“

⁴⁵³ EW 5, p. 232 : „Ich antworte nichts. Regungslos stehe ich da. Er sieht mich ins Auge. Mein Gesicht ist undurchdringlich. Er weiß gar nichts. Er weiß nicht, ob ich kommen werde oder nicht. Ich weiß es auch nicht. Ich bin halbtot.“

⁴⁵⁴ EW 3, p. 213 : „Aber ehe sie an den Tisch herankam, in der plötzlichen Empfindung, daß ihr Antlitz in allzu ersten Falten lag, ordnete sie es zu einem leeren Lächeln.“

⁴⁵⁵ EW 5, p. 88 : „Casanova hatte längst zu Ende gelesen, aber noch immer hielt er das Blatt vors Gesicht, um die Totenblässe seiner verzerrten Züge nicht merken zu lassen. [...] »Ich danke«, sagte Casanova und ließ sein Antlitz wieder sehen, dem er nun dank seiner außerordentlichen Verstellungskunst einen ruhigen Ausdruck zu verleihen vermocht hatte.“

la pièce *Das weite Land*, qui explicitent le lien intrinsèque que Schnitzler conçoit entre duel et confrontation par le regard. La pièce, qui relevait jusque-là de la comédie, prend une tournure tragique inattendue en deux temps : tout d'abord lorsque Friedrich provoque un duel avec le jeune amant de sa femme, alors qu'il théorisait lui-même jusque-là la nécessaire tolérance vis-à-vis des relations adultères. Ensuite, quand il annonce l'issue du duel et la mort d'Otto. Face à sa femme interloquée, Friedrich explique qu'il a senti la nécessité de cette issue tragique au moment où il a regardé son jeune rival dans les yeux⁴⁵⁶. Le regard apparaît ainsi comme représentation dédoublée du duel, et devient surtout un agent dramatique en soi – qui fait basculer de la comédie à la tragédie.

Chez Schnitzler, voir met en position de force. Les facultés visuelles sont la mesure de la capacité d'un individu à dominer son environnement, la compétence physique (avoir une bonne vue) rejoignant systématiquement la faculté individuelle (être lucide, voir le caché). Pas de personnage malvoyant qui soit visionnaire⁴⁵⁷. Cet aspect est à ce point systématique qu'on pourrait vérifier la corrélation entre vue acérée et lucidité chez presque tous les personnages de son œuvre narrative. Il ne serait pas difficile d'établir une échelle des personnages, du plus malvoyant au plus lucide. Casanova est le personnage schnitzlérien qui incarne le mieux la convergence entre une vue si précise qu'elle frôle le surnaturel et une lucidité tactique qui lui permet d'avoir (le plus souvent) un temps d'avance sur tous les autres personnages :

De ce point de vue, le meilleur exemple est sans aucun doute Casanova (Le Retour de Casanova). Son âge est mis en exergue dès la première phrase du récit – il se trouve « dans la cinquante-troisième année de sa vie » –, mais cet âge avancé ne l'empêche pas de très bien voir même quand il est accablé de fatigue, ou quand l'éclairage est particulièrement mauvais : sa vue n'est pas seulement « plus perçante que jamais », mais son « œil acéré » a en plus « conservé la capacité de transpercer l'obscurité de la nuit » ; « ce qui pour d'autres yeux est obscurité impénétrable n'est pour les siens, habitués à la nuit, qu'une légère pénombre. »⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, Frankfurt / M., Fischer, 1995, p. 124 : „Aber ich kann ihnen nicht helfen. Nein. Auch dir nicht. Und ihm nicht. Und mir. Es hat sein müssen. [...] Wie er mir gegenübergestanden ist mit seinem frechen, jungen Blick, da hab' ich's gewußt... er oder ich. [...] Es war auf Leben und Tod. Er wollte es so gut wie ich. Ich hab's in seinem Aug' gesehn, wie er in meinem. Er... oder ich...“

⁴⁵⁷ Sybille Saxer souligne ce point: „Ein zweiter Hinweis auf ein gesteigertes Leben ist die physische Seh(un)schärfe: Physische Sehschärfe korreliert in Schnitzlers Texten tendenziell mit der „Ausnahmewertigkeit“ – Casanova –, Augenprobleme und eingeschränkte Sicht auch im übertragenen Sinn mit der „Normalwertigkeit“ einer Figur – Direktor Welpner (*Frau Beate und ihr Sohn*), Wilhelm Kasda (*Spiel im Morgengrauen*), Berta (*Frau Berta Garlan*).“ (Sybille Saxer, *op. cit.*, p. 24)

⁴⁵⁸ Nous traduisons. Citation originale : „Prominentestes Beispiel ist in dieser Hinsicht zweifellos Casanova (*Casanovas Heimfahrt*). Er, dessen Altersangabe im ersten Satz an exponierter Stelle expliziert wird – er steht „in seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre“ (ES II, 231) –, sieht trotz seines nicht mehr jugendlichen Alters auch bei schlechten Lichtverhältnissen und in übermüdeten Zustand sehr gut: „Sein Auge blickt“ nicht nur „so scharf wie je“ (ES II 313), sondern seine „scharfen Augen“ haben „sich die Fähigkeit bewahrt“, „selbst das

Il perce tout à jour, y compris du point de vue psychologique : „l’acuité exceptionnelle de son regard » s’accompagne d’une « lucidité psychologique exceptionnelle » ; « nombreux sont les passages qui démontrent sa capacité à déceler derrière des symptômes verbaux ou non-verbaux une réalité psychologique cachée » (Lukas, *Das Selbst und das Fremde*, 117). [...] L’acuité du regard psychologique de Casanova dépasse de loin la « simple » capacité à décoder ce qui se voit ou ce qui s’entend – la mimique, la gestuelle, la tonalité. Lui, qui par excellence est « celui qui sait » – et dont on pourrait dire, en se référant à Lukas, qu’il sait grâce à son expérience qu’il y a en lui de « l’étranger » – est capable de reconnaître et de comprendre des réalités psychiques qui semblent absurdes.⁴⁵⁹

Casanova voit dans l’obscurité (lorsqu’il retrouve Amalia, dans la grande salle du cloître, lorsqu’il met en place son stratagème nocturne pour retrouver Marcolina), et le narrateur n’omet jamais de le souligner. Casanova maîtrise également toujours parfaitement son environnement visuel (la chambre qu’il occupe chez Olivo surplombe symboliquement le domaine et ouvre la vue dans toutes les directions), observe attentivement les réactions de Marcolina et utilise ces informations pour affiner ses plans. Olivo, à l’inverse, est le personnage schnitzlérien qui le plus concentre l’incapacité à voir les événements qui se déroulent sous ses yeux (l’aventure de sa nièce avec Lorenzi, ou surtout le viol de sa fille Teresina par Casanova), à comprendre les relations réelles qui se nouent entre les individus (l’exemple le plus criant en est son ignorance de l’aventure entre Casanova et sa femme Amalia) et à interpréter correctement une situation donnée et les enjeux qu’elle cache.

Figure comique du mari trompé et moqué en permanence, Olivo est l’archétype du personnage aveugle. Il n’est pourtant pas le seul à ne pas être capable de voir et de comprendre les signaux qui lui parviennent. Chez Schnitzler, de nombreux regards sont mal interprétés et deviennent par-là même le nœud de l’intrigue : c’est le cas du narrateur dans la nouvelle *Die Frau des Weisen*, qui comprend trop tard que les regards que lui lançaient Friederike ne reflétaient pas qu’une simple bienveillance maternelle ; du docteur Gräsler, qui croit voir des reproches dans les yeux de sa sœur, alors qu’il se rend compte en découvrant sa

Dunkel der Nacht zu durchdringen“ (ES II, 240) ; „was für andre Augen noch undurchdringliche Finsternis“ ist, ist für die seinen „nachtscharfen“ „nur tiefe Dämmerung“ (ES II, 282, 305).“ (*ibid.*, p. 88)

⁴⁵⁹ Nous traduisons. Citation originale : „Aber auch in psychologischen Belangen bleibt ihm nichts verborgen: „Seine exzeptionelle physische Sehschärfe“ korreliert mit einer „exzeptionellen psychologischen Sehschärfe“; „zahlreich sind die Textstellen, die seine Gabe demonstrieren, verbale und nonverbale Zeichen auf eine verborgene psychische Realität hin zu dekodieren“ (Lukas, *Das Selbst und das Fremde*, 117). [...] Casanovas psychologischer Scharfblick reicht weit über das „einfache“ Dekodieren des Sicht- oder Hörbaren – der Mimik, der Gestik, des Tonfalls – hinaus. Als „Wissender“ (ES II, 280) – der, wie man in Anlehnung an Lukas sagen könnte, auf Grund seiner eigenen Erfahrungen um das „Fremde“ in sich selbst weiß – erkennt und versteht er auch abwegig erscheinende psychische Realitäten.“ (*ibid.*, p. 205)

correspondance cachée qu'il fallait sûrement y voir une forme de culpabilité⁴⁶⁰ ; de von Eißler (*Der Sekundant*), qui ne commence à percevoir la nature réelle des regards d'Agathe qu'après que le mari de celle-ci a été tué dans un duel ; de Richard (*Der Witwer*), qui n'avait pas perçu les regards qu'échangeait son meilleur ami Hugo avec sa propre femme, comme il n'avait pas vu la relation adultère entre eux ; d'Adalbert (*Die Frau des Richters*) enfin, qui croit lire l'admiration dans les yeux de sa femme alors qu'elle est sur le point de le quitter⁴⁶¹.

Dans d'autres récits, l'incapacité à percevoir et interpréter correspond à une situation initiale que le cours de la narration fera évoluer. Lorsque l'intrigue retrace l'histoire d'un apprentissage, celui-ci se pense le plus souvent en termes visuels. On peut lire le dénouement de la nouvelle *Spiel im Morgengrauen* comme la prise de conscience soudaine, mais trop tardive, par Willi de sa propre culpabilité. Dans cette scène finale, Willi se regardant lui-même, sans fard, dans le miroir illustre sa prise de conscience, qui est par ailleurs attestée par le narrateur (on pourrait d'ailleurs noter que toute la scène marque ce changement de regard qui, plus lucide, perçoit maintenant le spectacle de sa propre chambre comme ce qu'il est – un amas de décombres – et, imagine-t-on, en quoi ce spectacle renvoie à l'image qu'il se fait alors de sa propre vie)⁴⁶². Dans la nouvelle *Frau Beate und ihr Sohn* l'éveil de Beate à la vie érotique coïncide avec une capacité toute nouvelle à deviner les relations cachées et à lire les regards. *Frau Berta Garlan* est l'autre grand récit d'une figure féminine – veuve elle aussi – dont les désirs érotiques (et les aspirations existentielles qui leur sont liées) réapparaissent soudainement. Sans aller jusqu'aux interprétations symbolistes de Sybille Saxer (qui voit dans la poussière que Berta reçoit dans les yeux après son premier rendez-vous avec Emil un symbole de son désir inconscient de ne pas voir ce qui est pourtant évident⁴⁶³), il est clair que la composante visuelle joue un rôle central dans l'orientation nouvelle que prend la vie de l'héroïne. L'aventure qui commence avec la mise en route de la narration se traduit par une évolution progressive du regard que Berta porte sur les choses et par une capacité nouvelle à

⁴⁶⁰ EW 3, p. 318 : „Und so war es wohl möglich, daß die sonderbaren Blicke, die Friederike in den letzten Jahren manchmal auf ihm hatte ruhen lassen, nicht, wie er früher gefürchtet, Klage und Vorwurf, sondern daß sie vielmehr eine Bitte um Verzeihung bedeuteten, weil sie, all ihr Fühlen und Erleben vor ihm verschließend, als eine Fremde neben ihm einhergegangen war.“

⁴⁶¹ Cf Sybille Saxer, *op. cit.*, p. 48 : „Indem Adalbert glaubt, die Bewunderung seiner Frau zu erregen – die ihm bis zu diesem Zeitpunkt in jeder Hinsicht willfährig war –, setzt er jenen Entfremdungsprozess in Gang, der Agnes dazu bringen wird, sich von ihrem Mann zu trennen.“ Pour une analyse rapide de tous les autres exemples que nous mentionnons, voir Sybille Saxer, *ibid.*, p.45 à 50.

⁴⁶² EW 7, p. 199 : „Auf dem Grunde seiner Seele, so sehr er sich dagegen wehrte, begann er eine verborgene und doch unentrinnbare Gerechtigkeit zu verspüren, die sich über das trübselige Abenteuer hinaus, in das er verstrickt war, an sein tiefstes Wesen wandte. [...] Im Spiegel über die Kommode erblickte er sein Bild – mit wirrem Haar, dunklen Ringen unter den Augen; er schauderte [...]“

⁴⁶³ Cf *ibid.*, p. 101

interpréter les regards qu'elle rencontre. Tout d'abord chez son beau-frère lors d'un déjeuner dominical⁴⁶⁴ ; ensuite lorsqu'elle croise Klingemann après son premier voyage à Vienne⁴⁶⁵ ; lors de son deuxième séjour à Vienne, elle remarque sa familiarité nouvelle avec la « langue des yeux » quand elle croise le regard d'un inconnu au cours d'une promenade⁴⁶⁶ ; enfin, quand elle rencontre une voisine après son aventure viennoise, à un moment donc où elle est pleinement consciente des pulsions érotiques qui l'animent et de leurs conséquences psychologiques⁴⁶⁷. A ces passages où l'interprétation des regards est explicitée s'ajoutent les moments où Berta voit derrière l'apparence visuelle la réalité des relations entre les personnages (les intentions réelles de tel officier rencontré dans la rue ; la nature véritable de la relation entre Rupius et sa femme), autres symptômes d'une lecture différente que Berta fait des relations entre hommes et femmes. Pour Beate comme pour Berta, le désir érotique retrouvé fait pénétrer dans un monde nouveau, fait de signaux visuels univoques, où elles se retrouvent incluses dans une communauté des regards à laquelle elles ne pouvaient jusqu'alors pas prendre part.

4. Regarder en soi, regarder le monde

Même quand on s'y exerce, regarder ne donne pas à voir le monde comme lisible et transparent. Le réel qu'ils ont devant les yeux n'est pas toujours un élément familier pour les personnages schnitzlériens. Une relation complexe s'instaure entre le sujet et le monde, qui semblent condamner à vivre en éternel décalage. Il est fréquent que des visions intérieures s'imposent à la conscience des personnages, les coupant du monde extérieur. A l'inverse, le fait de regarder le monde correspond plus souvent à un besoin de fuir ses propres pensées qu'à la création d'une osmose avec son environnement extérieur.

⁴⁶⁴ EW, 2, p. 93: „Alles das sah Berta sozusagen deutlicher, als oftmals vorher, so etwa wie man Dinge sieht, wenn man Fieber hat.“

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 114 : „Klingemann kam vorüber, grüßte mit spöttischer Höflichkeit und wandte sich nach Berta mit einem Blick um, in welchem sein Bedauern ausgedrückt schien, daß sie mit solchen Leuten verkehren müßten. Es war Berta, als hätte sie heute die Gabe, in den Blicken der Menschen zu lesen.“

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 137 : „Manchmal, wenn ein Mann ihr im Vorbeigehen ins Gesicht sah, war ihr, als verstünde sie wie etwas Neues die Sprache der Blicke.“

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 173 : „Auf der Straße begegnete Berta der Frau Martin. Diese fragte Berta, wie sie sich in Wien unterhalten habe, mit einem Blick, der deutlich ausdrückte: so gut wie ich mit meinem Mann unterhältst du dich ja doch nicht! Berta hatte eine unsägliche Lust, dieser Person ins Gesicht zu schreien: Mir ist viel besser gegangen, als du ahnst!“

Le sujet ne voit pas le monde tel qu'il se présente. La première raison en est que les personnages chez Schnitzler regardent autant au-dedans d'eux-mêmes qu'au dehors. Qu'il s'agisse de souvenirs, de fantasmes ou de rêveries, les images intérieures qui s'imposent involontairement à la conscience sont récurrentes et inscrivent une visualité qui, plus intense, détourne du réel extérieur. Cette poétique des visions est au cœur de la structure narrative des œuvres que nous avons choisies comme corpus. Toute l'intrigue de *Frau Beate und ihr Sohn* se concentre ainsi progressivement sur la multiplication des visions de Beate jusqu'à déréaliser le monde extérieur. Dans *Casanovas Heimfahrt*, les pensées de Casanova menacent sans cesse de basculer dans le souvenir ou le fantasme, qui offrent une échappatoire à un réel qui partout signale le déclin du héros. Dans *Flucht in die Finsternis*, les souvenirs qui hantent Robert et ses visions paranoïaques du futur marquent l'évolution de la maladie jusqu'au dénouement final. Sans parler enfin de *Fräulein Else*, dont toute la structure narrative, surtout dans les dernières scènes, repose sur une imbrication des nombreuses visions qui parcourent le discours du personnage, et dont on ne peut jamais dire précisément si elles sont dues au délire, à la drogue ou à une extase libératrice. Ces exemples ne doivent valoir que comme échantillons d'une caractéristique largement partagée par les personnages schnitzlériens. Cette tendance est particulièrement marquée dans le roman *Der Weg ins Freie*, où les visions intérieures de Georges participent pleinement à la construction narrative : le fait qu'elles se fassent au cours du récit de plus en plus nombreuses et systématiques sont un symptôme de l'évolution du personnage principal, dont la profondeur se révèle peu à peu et réoriente le roman de la chronique sociale vers le récit psychologique. Le voyage en train qui le ramène à Vienne juste avant la naissance de son fils scelle cette évolution : les rêves et souvenirs qui le composent sont autant de visions qui seules peuvent faire revivre au personnage l'intensité des émotions qu'il a alors ressenties. Si les chapitres précédents fonctionnaient déjà selon le modèle du *flashback*, le déroulement de ces visions successives fait du visuel un régime d'expérience plus intense que le réel, qui vient de fait le concurrencer. L'écriture du rêve, passage quasi obligé de la narration schnitzlérienne, ne fait que confirmer l'emprise des images sur la conscience des personnages. Ainsi, le visuel nourrit et informe la vie intérieure. Ses déclinaisons (les souvenirs, les rêves, les pensées) offrent un espace d'expérience qui dépasse le réel, lui fait concurrence, et concourt potentiellement à sa déréalisation.

Quand il se prend à regarder autour de lui-même, le sujet ne se rapproche pas du monde pour autant. Il arrive, effectivement, que les personnages s'absorbent dans la contemplation du monde. Ces moments ressortent d'autant mieux à la lecture qu'ils

s'inscrivent dans des situations-types : le plus souvent, les personnages regardent au-dehors d'eux-mêmes parce qu'ils vivent une situation de crise. On devine la valeur de ces regards : portés sur l'extérieur alors même que l'intériorité est bouleversée, ils apparaissent comme un refuge dont le personnage profite inconsciemment pour échapper à la réalité implacable à laquelle il est confronté. Le monde extérieur n'est pas alors réellement objet d'attention, mais signale par le fait même qu'il est pris en vue le mouvement de la conscience se libérant de l'objet qu'elle veut fuir. Il en résulte souvent des descriptions fragmentaires du monde, qui enregistrent différents éléments isolés plutôt qu'elles ne peignent des paysages cohérents. Quelques exemples illustrent cette convergence de la crise et du réflexe visuel : alors que Willi (*Spiel im Morgengrauen*) vient de « tout » perdre au jeu (le montant de sa dette lui laisse peu de chances d'échapper à la démission du corps des officiers ou au suicide) et qu'il rentre à Vienne dans la voiture du consul, son regard est sans cesse happé par divers éléments isolés autour de lui (les boutons de sa veste⁴⁶⁸, les rails du tramway⁴⁶⁹, un jardin public⁴⁷⁰, une série de véhicules dans la rue⁴⁷¹), autant d'images qui interrompent la progression de ses pensées en ce moment critique. Images successives, omniprésentes, mais qui ne sont guère plus que des bribes visuelles enregistrées par la conscience, et qui donc n'offrent aucune prise et ne dessinent aucune porte de sortie, ces éléments visuels disent l'impuissance du personnage en même temps qu'ils montrent un monde sur lequel on ne peut agir. La dernière série de visions, plus longue que les précédentes, semble en ce sens particulièrement emblématique de l'ensemble : alors que la fin du trajet approche et donc que les possibilités pour Willi d'obtenir un délai s'amenuisent, accorder une attention exacerbée à tous ces détails résonne comme la défaite et la résignation du personnage. Cette irruption répétée du réel, outre qu'elle montre l'incapacité du personnage à se concentrer, doit sur le plan narratif se lire en miroir du discours intérieur de Willi et de la conversation entre Willi et le consul : l'élément visuel

⁴⁶⁸ EW 6, p. 164 : „Willi, den Blick gesenkt, sah im Glanz der aufgehenden Sonne die goldenen Knöpfe seines Waffenrocks blitzen.“

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 165 : „Die Gleise der Straßenbahn, noch unberührt vom Verkehr des Tages, liefen glatt und glänzend neben ihnen einher.“

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 166 : „Der Wagen fuhr über den Ring, am Volksgarten vorbei, dessen Bäume in üppigem Grün über dem vergoldeten Gitter wipfelten.“

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 167 : Nun überholte der Fiaker eine erste Straßenbahn, in der ein paar Leute im Arbeitsanzug und eine alte Frau als Passagiere saßen. Ein Spritzwagen kam ihnen entgegen, und ein wild aussehender Kerl mit hinaufgekrempten Hemdärmeln schwang in regelmäßigem Stößen, wie eine Springschnur, den Wasserschlauch, aus dem das Naß die Straße feuchtete. Zwei Nonnen, die Blicke gesenkt, überquerten die Fahrbahn in der Richtung gegen die Votivkirche, die hellgrau mit ihren schlanken Türmen zum Himmel ragte. Auf einer Bank unter einem weißblühenden Baum saß ein junges Geshöpf mit bestaubten Schuhen, den strohhut auf dem Schoß, lächelnd, wie nach einem angenehmen Erlebnis. Ein geschlossener Wagen mit heruntergelassenen Vorhängen sauste vorüber. Ein dickes, altes Weib bearbeitete die hohe Fensterscheibe eines Kaffeehauses mit Besen und Scheuertuch. All diese Menschen und Dinge, die Willi sonst nicht bemerkt hätte, zeigten sich seinem überwachen Auge in beinahe schmerzhaft scharfen Umrissen.“

s'intègre ainsi aux éléments discursifs pour renforcer l'impression que le personnage se trouve maintenant dans une impasse tragique.

D'autres scènes peuvent être analysées selon la même grille de lecture. On verra dans la suite de l'étude que Casanova (*Casanovas Heimfahrt*) ne peut s'empêcher de regarder le paysage autour de lui alors qu'il est sur le point d'affronter Lorenzi en duel – et s'étonne lui-même de laisser son esprit vagabonder en un instant si important⁴⁷². D'une façon similaire, Von Leisenbohg (*Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*), alors qu'il est sur le point d'entendre une révélation décisive de la part de son ami Sigurd Ölse, s'intéresse surtout aux vagues de la mer et aux étoiles dans le ciel⁴⁷³. Berta, alors qu'elle vient d'être éconduite par Emil, regarde longuement par la fenêtre de son hôtel comme pour étouffer ses propres pensées⁴⁷⁴. Chez deux personnages seulement, la confrontation avec le réel extérieur s'intègre pleinement au discours intérieur : Else (*Fräulein Else*) regarde de plus en plus souvent le paysage au fur et à mesure que la crise s'approche de son point d'acmé – observations dont la valeur métaphorique confirme certaines de ses pensées et ne provoque pas de rupture dans l'ordre du discours. Beate (*Frau Beate und ihr Sohn*), après avoir entendu la discussion entre Fritz et son ami – qui déclenche la crise finale et fait basculer le récit dans le tragique, se précipite à la fenêtre et regarde le paysage. Contrairement aux exemples qu'on a cités, le spectacle qui s'offre à elle ne coïncide pas avec une absence de la conscience à elle-même, puisque la vision parachève la révélation métaphysique que Beate vit en cet instant précis et qui précipitera le récit vers son issue tragique. L'élément visuel est donc en prise directe avec l'intrigue, il en détermine même le cours. Dans cette situation, l'impression de décalage entre le monde et le sujet ne vient pas de la structure narrative (le visuel interrompant le cours du récit et des pensées), mais du contenu même de l'image vue : Beate se sent étrangère à ce monde du visible qui cache toujours derrière une surface sereine la malveillance, la trahison et le mensonge.

⁴⁷² EW 5, p. 113 : „Von den Bäumen, die spärlich auf der Höhe des Hügels standen, fielen lange Schatten über den Rasen hin. [...] Es fiel Casanova ein, daß er nun vielleicht die letzten Minuten seines Daseins durchlebte, und er wunderte sich, daß er vollkommen ruhig war. [...] War es übrigens nicht sonderbar, daß jenseits der Mauer in den Wipfeln der Bäume keine Vögel sangen? Das Wetter würde sich wohl ändern. [...] Wie dünn dort oben die Bäume standen! Er begann sie zu zählen. Fünf... sieben...zehn – Sollte ich nichts Wichtigeres zu tun haben?“

⁴⁷³ EW 3, p. 71 : „Sie fuhren auf einem kleinen schmalen Wagen durch die liebliche Allee längs des blauen Meers hin. Beide schwiegen. Leisenbohg wagte nicht zu fragen. Seine Blicke starrten aufs Wasser, das sich kaum bewegte. Er kam auf die sonderbare, aber wie sich herausstellte, undurchführbare Idee, die Wellen zu zählen ; dann schaute er in die Luft, und ihm war, als tropften die Sterne langsam herunter.“

⁴⁷⁴ EW 2, p. 166 : „Dann ging sie wieder hinauf und stellte sich zum Fenster. Sie wollte nichts denken, sie wollte nur auf die Straße hinuntersehen. Sie heftete ihre Aufmerksamkeit gewaltsam auf die Vorübergehenden [...]. Zuerst kam eine Frau...“

Les différents régimes de visualité (les images intérieures qui se surimposent au monde extérieur, les images du monde qui détournent la conscience d'elle-même) illustrent le décalage persistant qui éloigne le sujet du monde. Le visuel ne permet pas un accès direct au monde. Si les images donnent parfois l'impression d'une transparence, celle-ci se révèle le plus souvent incapable d'abolir la distance qui empêche le sujet de vivre dans le monde. Ce n'est pas un hasard si cette transparence paradoxale, constitutive du visuel schnitzlérien, est mise parfois directement mise en scène. C'est notamment le cas dans *Der Weg ins Freie*, lorsque Georges se retrouve deux fois spectateur d'un spectacle qui lui semble lointain malgré sa proximité. Cette construction d'une distance visuelle arrive la première fois lorsque Georges assiste à une discussion entre Henri et Leo Golowski. Peu à peu, Georges perd le fil du débat et se concentre sur l'aspect qu'offrent les deux contradicteurs, jusqu'à abandonner complètement le contenu des paroles. Du débat d'idées (fréquent dans le roman) au pantomime, l'évolution transforme le visuel en une condition de l'absence au monde :

Ils discutèrent encore longtemps avec violence, puis se calmèrent dans le désir sincère de se convaincre l'un l'autre [...]. Étendu sur son manteau, Georges les écoutait. [...] Quand il s'oubliait dans la contemplation des deux antagonistes et observait leurs silhouettes dont les lignes nettement marquées, violemment agitées, se détachaient sur un ciel d'un violet rougeâtre, il était frappé, ce n'était pas la première fois, par le fait qu'Henri, qui ne démordait pas d'être ici chez lui, par l'allure et le geste ressemblait à un prêcheur juif fanatique, tandis que Léo, qui voulait partir avec son peuple en Palestine, par les traits du visage et le maintien lui rappelait la statue d'un éphèbe grec qu'il avait vue un jour au Vatican ou au musée de Naples. [...] Henri et Léo se faisaient toujours face sur la prairie, et leur conversation se perdait en considérations inextricables. Les phrases s'affrontaient, s'empoignaient, se manquaient, se perdaient dans le vide, et, à un certain moment, Georges s'aperçut qu'il n'entendait plus que le son des paroles sans pouvoir en suivre le sens.⁴⁷⁵

Cette description fait écho à une autre scène où les paroles disparaissent au profit de la seule image, soulignant l'impression d'absurdité ressentie par le personnage. Dans le passage ci-dessous, l'importance du paradigme visuel est renforcée par l'organisation spatiale, où la vitre qui sépare Georges des deux autres personnages semble une frontière qui sépare deux mondes ontologiquement différents :

⁴⁷⁵ VAC p. 96 ; Citation originale : „Sie redeten noch lang, bald heftig und beinahe feindselig, dann wieder ruhig und in dem ehrlichen Bestreben, einander zu überzeugen [...]. Georg, auf seinem Mantel gestreckt, hörte ihnen zu. [...] Und als er sich in den Anblick der beiden Sprechenden verlor und ihre Gestalten betrachtete, die sich mit scharf gezogenen, heftig bewegten Linien von dem rötlich-violetten Himmel abzeichneten, fiel es ihm nicht zum ersten Male auf, daß Heinrich, der darauf bestand, hier daheim zu sein, in Figur und Geste einem fanatischen, jüdischen Priester glich, während Leo, der mit seinem Volk nach Palästina ziehen wollte, in Gesichtsschnitt und Haltung ihn an die Bildsäule eines griechischen Jünglings erinnerte, die er einmal im Vatikan oder im Museum von Neapel gesehen hatte. [...] Immer noch standen Heinrich und Leo einander auf der Wiese gegenüber, und ins Unentwärrbare verlor sich ihr Gespräch. Die Sätze stürmten ineinander hinein, verkrampften sich ineinander, schossen aneinander vorbei, gingen ins Leere; – und in irgendeinem Augenblick merkte Georg, daß er nur mehr den Klang der Reden hörte, ohne ihrem Inhalt folgen zu können“ (EW 1, p. 94)

Neuf heures sonnèrent au clocher de l'église Saint-Michel quand Georges s'arrêta devant le café. A une fenêtre que le rideau ne masquait pas, il vit installé le critique Rapp, une pile de journaux devant lui. [...] En face de lui, gesticulant dans le vide, le poète Gleissner était assis [...]. Georges qui, sans les entendre, voyait seulement les lèvres des deux personnages se mouvoir et leurs regards se croiser, concevait à peine comment ils pouvaient rester un quart d'heure, l'un en face de l'autre, dans cette ambiance de haine. [...] Qu'avait-il à faire avec ces gens ? Une sorte d'épouvante le saisit, et il se détourna et décida au lieu d'entrer dans le café de se rendre enfin de nouveau au club dont il n'avait pas foulé les salles depuis des mois.⁴⁷⁶

On pourrait mesurer l'importance que Schnitzler accorde au phénomène visuel en faisant un relevé de toutes les occurrences impliquant le fait de voir – sous une forme ou sous une autre. On l'a esquissé dans les pages précédentes, en assumant de ne pas être exhaustif – car là n'est pas l'objet de notre étude. Etendu à l'ensemble des récits, ce relevé montrerait un recours systématique aux éléments visuels, qui ne craint ni la répétition ni le stéréotype. Les mêmes situations (la communication furtive, les regards complices, la confrontation, l'exhibition, etc.), les mêmes lieux (hôtel, salle de théâtre, balcons, terrasses) et les mêmes formules – parfois au mot près – parcourent l'œuvre, prouvant l'intérêt de Schnitzler pour le visuel tout en le transformant en code qui peut être facilement déchiffré. Mais cette systématisme des occurrences ne dit que partiellement la place centrale que tient le régime du visuel dans l'œuvre et la pensée de Schnitzler. Il est tout aussi important d'analyser les fonctions que le visuel joue, qui montrent qu'il est au centre de l'existence subjective telle que conçue par Schnitzler. Voir est ainsi un moyen d'action : il permet de communiquer, d'agir, d'établir une position d'autorité. Il complète, voire se substitue au langage verbal jusqu'à devenir lui-même un langage qui a beaucoup du cliché. Voir est aussi une composante essentielle de l'existence sociale, où l'individu est tour à tour vu et voyant, en situation d'exposition ou de contrôle, démasqué et démasquant, où il se joue des conventions tout autant qu'il est victime de jeux de regards qu'il ne perçoit pas. Voir détermine enfin l'existence du sujet telle qu'elle se joue entre sa conscience et le réel qui l'entoure. Le visuel peuple l'imagination et les pensées des personnages jusqu'à constituer une modalité essentielle de la vie intérieure. Nous n'insisterons pas assez sur l'importance des images (réminiscences, fantasmes, rêverie, rêves) dans la description des phénomènes psychiques

⁴⁷⁶ VAC p. 83. Citation originale : „Vom Turm der Michaelerkirche schlug es neun, als Georg vor dem Kaffeehaus stand. An einem Fenster, das der Vorhang nicht verhüllte, sah er den Kritiker Rapp sitzen, einen Stoß Zeitungen vor sich auf dem Tisch. [...] Ihm gegenüber, mit ins Leere gehenden Gesten, saß der Dichter Gleißner [...]. Als Georg ohne ihre Stimme zu hören, nur die Lippen der beiden sich bewegen und ihre Blicke hin- und hergehen sah, faßte er es kaum, wie si es ertragen konnten in dieser Wolke von Haß sich eine Viertelstunde lang gegenüberzusitzen. [...] Was hatte er mit diesen Leuten zu tun? Eine Art von Grauen erfaßte ihn, er wandte sich ab und entschloß sich, statt ins Kaffeehaus zu gehen, endlich wieder einmal den Klub aufzusuchen, dessen Räume er seit Monaten nicht betreten hatte.“ (EW 4, p. 81)

chez Schnitzler. Le visuel propose un espace d'expérience intense (fascination du regard pour le caché, pour le corps nu, pour le cadavre) et joue un rôle dans l'avènement de révélations existentielles (Willi, Beate, Casanova dans une moindre mesure). Surtout, et c'est peut-être le plus important pour nous, le visuel conditionne le rapport au réel. Le sujet est inscrit dans un monde visuel, et le regard qu'il porte sur lui signale la distance qui l'en éloigne (Casanova, Willi, Georges, Beate). Si la relation du sujet au monde est essentiellement médiatisée par le visuel, le second ne traduit pas la stabilité du premier. Soit changeant, soit impénétrable, soit si lointain qu'il en devient irréel, le monde ne se donne jamais à voir comme évident, limpide. Ce sont bien les deux leçons qu'il faut tirer de ces observations liminaires : la vie toute entière est chez Schnitzler quadrillée par le visuel. Mais – et cette deuxième leçon est la plus importante – ce visuel est surtout constitué d'images précaires, opaques, fugaces. Les images, chez Schnitzler, sont incertaines, et c'est parce qu'elles sont incertaines qu'elles sont si centrales. Pour cette raison, la mise en scène que l'auteur fait du visuel converge avec la dimension sceptique qu'il revendique lui-même pour son œuvre.

III/ La pensée schnitzlérienne du visuel

Il y a chez Schnitzler une pensée du visuel. Non pas que nous en ayons besoin pour justifier notre démarche, mais ceci explique aussi pourquoi nous avons choisi cet auteur pour explorer les ressorts de l'écriture réfléchissante. Cette pensée transparaît dans l'œuvre narrative et dramatique, mais se donne à lire aussi, formalisée et explicite, dans les aphorismes (il n'est pas rare, d'ailleurs, que les aphorismes et les récits se répondent directement). Elle se structure autour de deux thèmes principaux : d'une part, la dialectique entre évidence et illusion, la seconde finissant (presque) toujours par être démasquée sous les traits de la première ; d'autre part, la nécessaire divergence entre voir et savoir, ou voir et comprendre. Les deux, bien sûr, sont étroitement liés. Mais chacun ouvre une piste de réflexion propre et assigne à l'écriture narrative des missions différentes : d'un côté, rappeler la prudence sceptique avec laquelle il convient d'appréhender les discours et images qui se présentent à nous ; de l'autre, montrer que la pensée ne se produit pas seulement sur le plan unidimensionnel de la simple reconnaissance, mais qu'elle peut advenir aussi dans le sens de

la profondeur, qui seule peut donner à voir les différentes dimensions – et donc, la complexité – d’une réalité donnée.

1. La réversibilité des apparences

Ne pas se laisser prendre au piège des apparences est une préoccupation constante de Schnitzler – et une des motivations qui justifient l’acte d’écriture. Le personnage schnitzlérien – ou à défaut le lecteur – est sans cesse amené à interroger la réalité de ce qu’il perçoit. Du plus ponctuel (Casanova se demandant si le visage d’Amalia trahit effectivement le trouble qu’a provoqué en elle le récit de sa vie, ou s’il s’agit d’un simple jeu d’éclairage) au plus métaphysique (Beate se demandant s’il est possible d’envisager un monde réel, malgré le jardin, le lac et les montagnes qui s’offrent à ses yeux), la nature illusoire du visible est une préoccupation constante des personnages ou du narrateur. Dans aucun domaine de la vie le sujet ne peut s’en tenir à ce qu’il voit. Connaître les intentions et sentiments d’autrui, identifier les dangers réels (et non ceux qui sont seulement spectaculaires), comprendre ce qui arrive en en déterminant la cause, évaluer les conséquences de nos actes et la réalité de notre responsabilité, toutes ces problématiques qui encadrent l’existence humaine chez Schnitzler sont posées dans leur relation au visible et à son dépassement nécessaire. Plusieurs aphorismes formalisent cette interrogation fondamentale, en créant parfois un jeu d’écho explicite avec l’œuvre de fiction. L’aphorisme sur la pierre jetée dans l’eau est sûrement l’exemple le plus emblématique de ces dialogues entre pensée libre et récit :

Lorsque tu lances une pierre dans l’eau, tu ne vois frémir que les cercles les plus proches, et tu crois que ton action s’épuise avec le jeu des dernières ondulations. Si seulement tu pouvais imaginer que les vibrations continuent à se propager, toujours et encore, jusqu’à la rive, sur toute la surface de la terre, pour revenir jusqu’à la pierre et même jusqu’à la main qui l’a lancée !⁴⁷⁷

Malgré l’emphase peu scientifique de la conclusion, le raisonnement se lit sans mal et son principe porte peu à contestation. La connaissance du monde physique présuppose de ne pas s’en tenir à des impressions sensibles. De même, il faut être capable de dépasser le simple visible, ce qui apparaît, pour connaître les conséquences réelles des phénomènes, et plus

⁴⁷⁷ TI, p. 92. Citation originale : „Wenn du einen Stein ins Wasser schleuderst, siehst du nur die nächsten Zirkel zittern, und mit dem Spiel der letzten Wellen glaubst die Wirkung deines Wurfs erloschen. O, wenn du bedächtigst, daß die Schwingungen sich weiter fortsetzen, immer weiter, ans Ufer, durch das ganze Erdenrund, zu dem Stein, ja zu deiner Hand wieder zurück, die ihn schleuderte.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, Leipzig/Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1985, p. 26)

généralement pour établir un lien entre une cause et un phénomène. Cette réflexion fait directement écho aux réflexions de Henri dans le roman *Der Weg ins Freie*, qui s'attribue la responsabilité du suicide de son amante et n'exclut pas de devoir se considérer lui-même comme meurtrier :

Voici un des cas où le rapport entre la cause et l'effet est si évident qu'on peut dire sans hésiter : « Il a tué » sans avoir l'air de jouer sur les mots... Ne trouvez-vous pas, Georges, que, en général, nous considérons de telles choses un peu superficiellement ? Il nous faut voir l'éclat d'un poignard, entendre siffler une balle, pour réaliser qu'un meurtre a eu lieu. Comme si celui qui donne la mort à autrui ne se distinguait pas souvent du meurtrier par rien d'autre qu'un degré plus élevé de commodité et de lâcheté...⁴⁷⁸

Si on peut discuter de la pertinence réelle du raisonnement tenu ici par Henri⁴⁷⁹, la comparaison qu'il utilise résume l'orientation fondamentale d'une pensée qui cherche avant tout à prévenir des limites du visible. Derrière les exemples de la pierre et du poignard se dessine la question plus large de l'acuité du jugement, qui pour être juste ne peut s'en tenir aux apparences. On retrouvera le même raisonnement appliqué à d'autres situations, par le consul (*Spiel im Morgengrauen*) faisant valoir qu'un jeune officier contaminant consciemment ses partenaires sexuelles est un meurtrier comme un autre, ou par Fridolin (*Traumnovelle*) qui sait en bon médecin que la toux d'un enfant malade est plus dangereuse que l'attitude menaçante d'un jeune étudiant⁴⁸⁰.

Schnitzler étend la réflexion sur l'apparence à la connaissance d'autrui, notamment dans deux aphorismes où le visuel ne permet d'aboutir à une représentation fidèle du réel (et

⁴⁷⁸ VAC p. 330 ; Citation originale : «Es ist einer der Fälle, wo die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung so einleuchtend ist, daß man ruhig sagen darf: »Er hat getötet«, ohne daß es beinahe wie ein Wortspiel aussähe... Im ganzen aber, finden Sie nicht, Georg, sehen wir diese Dinge ein bißchen oberflächlich an. Wir müssen einen Dolch blitzen sehen, eine Kugel pfeifen hören, um zu begreifen, daß ein Mord geschehen ist. Als wär' nicht einer, der jemanden sterben läßt, vom Mörder oft durch weiter nichts unterschieden, als durch einen höheren Grad von Bequemlichkeit und Feigheit...» (EW 4, p. 314)

⁴⁷⁹ Cette réflexion proposée par Henri avait déjà été relativisée par la construction dialogique du récit, au cours d'une discussion entre Georg et Nürnberger quelques pages plus tôt : „Wir kennen nur zwei Tatsachen. Die eine, daß unser Freund einmal mit einer jungen Dame ein Verhältnis gehabt, und die andere, daß diese junge Dame sich ins Wasser gestürzt hat. Von allem, was dazwischen liegt, ist uns beiden so gut wie nichts und Heinrich wahrscheinlich nicht viel mehr bekannt. Warum sie sich umgebracht hat, können wir alle nicht wissen, und vielleicht hat die Arme selbst es auch nicht gewußt.“ (EW 4, p.303)

⁴⁸⁰ EW 6, p. 73 : „Und sein Beruf! Gefahren von allen Seiten und in jedem Augenblick, – man vergaß nur immer wieder dran. Wie lange war es denn her, daß das diphtheritiskranke Kind ihm ins Gesicht gehustet hatte. Drei oder vier Tage, nicht mehr. Das war immerhin eine bedenklichere Sache als so eine kleine Säbelfechtere!“ Terminer par cet exemple n'est pas un hasard : cette obsession de trouver la vérité au-delà du visible rappelle que Schnitzler a été formé à la médecine, formation dont il reconnaît qu'elle lui a laissé un regard « acéré ». Sur cet aspect, voir l'ouvrage exhaustif de Dirk von Boetticher, *Meine Werke sind lauter Diagnosen*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999; et l'article de Hillary Hope Herzog : « „Medizin ist eine Weltanschauung“: On Schnitzler's Medical Writings », in Dagmar C.G. Lorenz (dir.), *A Companion to the Work of Arthur Schnitzler*, Camden House, 2003, 227-241

donc, ici, de la personne) que lorsqu'on a pris le temps de dépasser ce qu'il donne initialement à voir :

Lorsque tu te tiens au pied d'un important massif montagneux, tu es loin d'en connaître toute la diversité, tu n'as aucune idée des hauteurs qui se dressent derrière son sommet ou derrière ce qui te semble être le sommet, tu ne soupçonnes ni la trahison des abîmes, ni les vires commodes cachées entre les rochers. C'est seulement si tu montes et poursuis ton chemin que se dévoilent peu à peu à tes yeux les secrets de la montagne, certains que tu soupçonnes, d'autres qui te surprennent, les uns essentiels, d'autres insignifiants, tout ceci toujours et uniquement en fonction de la direction que tu as prise ; et jamais ils ne se dévoileront tous à toi.

Il n'en va pas autrement lorsque tu te trouves devant une âme humaine. Ce qui s'offre à toi au premier regard, si près que tu sois, est loin d'être la vérité, et certainement pas toute la vérité. Ce n'est qu'en cours de route, lorsque tes yeux se font plus perçants et qu'aucune brume ne gêne ton regard, que se dévoile peu à peu, et toujours par bribes, la nature intime de cette âme. Et là aussi c'est la même chose : au fur et à mesure que tu t'éloignes de la zone explorée, toute la diversité que tu as rencontrée sur ta route s'estompe comme un rêve, et lorsque tu te retournes une dernière fois avant de t'éloigner, tu n'aperçois de nouveau rien d'autre que ce massif qui t'apparaissait faussement si simple, et ce sommet qui n'en était pas un.⁴⁸¹

Souvent la correction extérieure n'est qu'une tentative pour masquer, derrière une façade bien entretenue, l'état misérable des espaces intérieurs. Qui est obligé de pénétrer dans la demeure sera parfois étonné de trouver si peu de cette soi-disant convenance qu'il était pourtant en droit d'attendre ; bien entendu, en sortant, quand il regardera cette façade avec un œil plus attentif, il remarquera souvent que les taches et les fissures n'y manquent pas non plus.⁴⁸²

Comme pour les autres dimensions du réel, la connaissance psychologique d'autrui présuppose un regard aiguisé, expérimenté, qui fait souvent défaut aux personnages des récits : Georges avoue ne pas percevoir les « profondeurs » qu'il devine derrière le visage immuablement paisible d'Anna ; Gräsler n'avait aucune idée de la vie sentimentale et sexuelle très riche que vivait sa sœur, comme s'il découvrirait après la mort de celle-ci une personne dont il ne connaissait pas l'existence ; Fridolin découvre sous l'image de l'épouse bourgeoise

⁴⁸¹ ReS, p. 108. Citation originale : „Stehst du am Fuß eines gewaltigen Bergmassivs, so weißt du noch lange nichts von dessen Vielfältigkeiten, ahnst du nicht, welche Höhen hinter seinen Gipfel oder hinter dem, was dir als Gipfel erscheint, aufragen, ahnst weder die tückischen Abgründe noch die bequemen Ruheplätze, die zwischen den Felsen sich verbergen. Allmählich erst, während du emporsteigst und weiterschweifst, enthüllen sich dir die Geheimnisse der Berglandschaft, vermutete und überraschende, wesentliche und bedeutungslose, auch diese alle nur je nach der Richtung, die du nahmst; und niemals werden alle die offenbar. / Einer Menschlichen Seele gegenüber ergeht es dir nicht anders. Was dir, so nah du seist, im ersten flüchtigen Augenblick vor Augen steht, ist noch nicht die Wahrheit, gewiß nicht die ganze. Auf dem Wege erst, wenn du scharfe Augen hast, und nicht Nebel dir den Blick trüben, erschließt sich dir allmählich und immer nur teilweise das innerste Wesen jener Seele. Und auch darin ist es das gleiche, daß dir, während du dich allmählich aus dem durchforschten Gebiete entfernst, all die Vielfältigkeit, die du auf deiner Wanderung erlebtest, wie ein Traum verblaßt, und daß du, wenn du vor endgültigem Abschiednehmen noch einmal zurückschaust, wieder nichts anderes erblickst als jenes Massiv, das dir trügerischerweise so einfach erschien, und jenen Gipfel, der es gar nicht war.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, op. cit., p. 37)

⁴⁸² TI, p. 30. Citation originale : „Wie oft äußere Korrektheit nur der Versuch, den üblen Zustand der seelischen Innenräume durch eine wohlgehaltene äußere Fassade zu maskieren. Wer genötigt ist, ins Haus zu treten, wird manchmal staunen, wie wenig von der sogenannten Anständigkeit er vorfindet, auf die er doch aufgefaßt sein mußte; freilich wird er meist bemerken, wenn er aus dem Tore tretend die Fassade mit aufmerksamerem Blick mustert, daß auch da an Flecken und Sprüngen kein Mangel ist.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, op. cit., p. 88)

irréprochable que sa femme Albertine a une existence érotique (réelle ou fantasmée) qui lui est propre et dont il est exclu ; Berta découvre (après coup) la vraie nature de la relation complexe, tragique, qui unit les époux Rupius derrière la façade de leur existence conjugale. Beate apprend après sa mort la liaison que son mari avait eu avec la femme du banquier Welponer. Chez Schnitzler, il n'est pas rare d'ailleurs que les épouses se révèlent bien différentes de ce qu'on croyait savoir d'elles : une relation ou des désirs adultères apparaissent ainsi (généralement quand il est trop tard) alors que rien ne permettait d'en soupçonner l'existence : c'est le cas dans les nouvelles *Blumen*, *Der Witwer*, *Die Frau des Weisen* et *Der Sekundant*.

2. Le profond : l'autre échelle du visuel

Dépasser le visible, ce n'est pas seulement prendre conscience de la réversibilité des apparences. L'autre enjeu fondamental de l'existence visuelle est pour Schnitzler d'être capable de saisir le réel dans ce qu'il a de profond, et non pas seulement sur le plan unidimensionnel de la surface. Ceci se traduit chez lui par une flexibilité du regard, capable de prendre en vue les différents aspects – parfois contradictoires entre eux – d'un phénomène. L'exploration psychologique, avec ce que les sentiments ont de changeant, de complexe, de contradictoire⁴⁸³, est entre toutes la réalité qui exige un regard capable de saisir le profond. Il n'est pas surprenant, dès lors, que Schnitzler décrive ce type d'exploration en recourant à des métaphores visuelles. Il le fait notamment à travers la figure de Henri Bermann (*Der Weg ins Freie*), qui assimile la sagesse en matière psychologique à une lucidité capable non de dire les choses comme elles sont, mais de prendre en vue l'ensemble des sentiments éprouvés – même s'ils semblent inconciliables :

⁴⁸³ Pour donner une idée de la complexité psychologique telle que pensée par Schnitzler, rappelons le passage célèbre de la pièce *Das Weite Land*: „Sollt' es Ihnen nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind ? So vieles hat zugleich Raum in uns - ! Liebe und Trug... Treue und Treulosigkeit... Anbetung für die eine und Verlangen nach einer anderen oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches... Das Natürliche... ist das Chaos [...]. Die Seele ... ist ein weites Land [...].“ (DW 8, p. 82). Ce passage rappelle également l'aphorisme suivant, non moins célèbre, où l'on remarquera que la complexité de l'âme n'est finalement accessible qu'à celui dont le regard est suffisamment acéré : „Nach einer Epoche der Schalheit, des Pathos, des Bannertragens, der Phrasenherrschaft, der Feigheit und Bequemlichkeit in Hinsicht auf die dunklen Reiche der Seele entdeckten einige neuere Dichter, was die Großen aller Zeiten wußten: daß die Seele im Grunde kein so einfaches Ding sei. Und insbesondere, daß außer dem Bewußten allerlei Unbewußtes in der Seele nicht nur vorhanden, sondern auch wirksam sei. Man entdeckte, daß das Gute nicht einfach gut, das Schlechte nicht einfach schlecht sei, daß in den tugendhaftesten Seelen sozusagen sündhafte Regungen, daß in den verdorbensten Zügen von Edelmut und Güte nicht einmal verborgen, sondern für den Schärferblickenden sichtbar seien.“ (AuB 3, p. 102)

Henri haussa les épaules. "Parfaitement, je ne me suis pas senti coupable. Quelque chose au fond de moi a pu nourrir cette pensée, mais en creusant plus profondément il n'en est rien resté. Toute la question est de savoir jusqu'où nous plongeons nos regards en nous-mêmes. Et quand, à tous les étages, toutes les lumières sont allumées, nous sommes en même temps coupables et non coupables, des lâches et des héros, des fous et des sages. [...] C'est pourquoi vous vous portez beaucoup mieux que moi. Beaucoup mieux. A quoi me servent ces lumières qui brûlent à tous mes étages ? A quoi me sert ma science des hommes, et mon magnifique entendement ? A rien..., à moins que rien.⁴⁸⁴

Faire la lumière, voici en quoi consiste donc l'introspection. Mais cette illumination n'est pas une révélation, qui nous donnerait connaissance de telle ou telle vérité. Illuminer revient ici à montrer, en faisant l'économie de tout jugement dont nous connaissons en fait la fragilité. La connaissance dont parle Henri ne permet pas de livrer une interprétation assurée (je suis lâche ou courageux), mais d'assumer la dimension contradictoire et inextricable du sentiment (je suis lâche et courageux). On comprend alors que cette connaissance ne puisse s'exprimer qu'en termes visuels : il ne s'agit pas de distinguer (au sens d'interpréter, de qualifier ou de diagnostiquer), mais de constater, ou de contempler. On remarque par ailleurs que le geste visuel qui est ici revendiqué („in uns hinein schauen“) est en fait appelé par la nature « profonde » du phénomène qu'évoque la métaphore des étages. Ce geste, ce regard spéléologique, avait déjà été évoqué par Henri plus tôt dans le roman « [...] les routes qui y conduisent ne courent pas dehors [...] mais au-dedans de nous. Pour cela, il est naturellement indispensable de voir le plus clair possible en soi-même, d'éclairer les recoins les plus cachés de son être ! »⁴⁸⁵) et déjà associé à l'ambition de sonder une profondeur.

Saisir la réalité de ce qu'est la psychologie d'autrui implique de savoir faire la différence entre voir et comprendre. Dionysia thématise cette distinction à la fin de la nouvelle *Die Hirtenflöte*. Alors qu'Erasmus, son mari, fait du pardon et de la compréhension mutuelle, qu'il proclame en idolâtre, le ciment de leur couple (« Ici, tu retrouveras la paix et la clarté. [...] Crois-tu que je puisse un jour oublier ma parole ? Sois sans crainte, Dyonisia! Tu

⁴⁸⁴ VAC p. 346 ; citation originale : „Heinrich zuckte die Achseln: »Ja. Ich hab mich ohne Schuld gefühlt. Irgendwo in meiner Seele. Und wo anders, tiefer vielleicht, hab' ich mich schuldig gefühlt... und noch tiefer, wieder schuldlos. Es kommt immer nur darauf an, wie tief wir in uns hineinschauen. Und wenn die Lichter in allen Stockwerken angezündet sind, sind wir doch alles auf einmal: schuldig und unschuldig, Feiglinge und Helden, Narren und Weise. [...] In mir sieht's nämlich greulich aus. Sollten Sie das noch nicht bemerkt haben? Was hilft's mir am Ende, daß in all meinen Stockwerken die Lichter brennen? Was hilft mir mein Wissen von den Menschen und mein herrliches Verstehen? Nichts... Weniger als nichts.«“ (EW 4, p. 329)

⁴⁸⁵ VAC p. 215 ; *Ibid.*, p. 236 : „Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg zu finden. Dazu ist es natürlich notwendig, möglichst klar in sich zu sehen, in seine verborgensten Winkel hineinzuleuchten!“

trouveras la compréhension et, avec elle, la paix! »⁴⁸⁶), Dionysia lui reproche de simplifier grâce à l'illusion de formules conceptuelles les réalités complexes du sentiment :

Ton coeur était las, Erasmus, et tu m'as laissée partir en refusant un combat qui, alors, n'était pas encore perdu. L'esprit enserré dans l'étau glacé des mots, tu as cru pouvoir capturer et enfermer l'immense plénitude de la vie, le jeu contradictoire de millions de forces, dans le creux miroir d'une formule. [...] Tu viens de me dire toi-même pourquoi je te fuis... Oui, si le souffle des centaines de destins qui environnent mon front t'avait fait frissonner, j'aurais pu rester et nos âmes se seraient peut-être fondues dans le brasier d'une douleur sans nom. En revanche, la grimace pétrifiée de ta sagesse m'épouvante plus que tous les masques et les prodiges du monde.⁴⁸⁷

On remarque avec grand intérêt que la confrontation des deux points de vue incarne parfaitement la tension que Schnitzler conçoit entre voir et comprendre. Dionysia articule tout le débat autour de paradigmes visuels : les mots dont Erasmus se plaint déforment la réalité parce qu'ils ne sont guère plus que des « miroirs creux » ; de même, sa fausse sagesse est réduite à une « grimace pétrifiée », trop rigide à la fois pour voir le réel tel qu'il est et pour donner à voir une idée qui serait autre chose qu'une formule creuse ; enfin, Dionysia attendait de son mari qu'il soit capable de percevoir l'imperceptible, cette aura qui accompagne son apparition présente. Prendre en compte la personnalité nouvelle de Dionysia, ce n'est pas *comprendre* les aventures qu'elle a vécues (pour croire qu'il est possible de les annuler), mais *voir* la trace presque invisible de son passé, paramètre qu'on ne peut effacer à l'envi et qui doit conditionner l'existence future du couple. Incapable de saisir la nuance entre comprendre et voir, Erasmus fait partie de ces personnages aveugles que Schnitzler a mis en scène dans ses récits. C'est d'autant plus ironique pour celui qui passe son temps à observer les étoiles dans une lunette astronomique.

La connaissance des réalités psychologiques prend donc la forme d'une contemplation, et non d'une interprétation aboutissant à une sentence. Ce paradigme vaut aussi bien pour les relations intersubjectives. L'aphorisme suivant, qui montre un passage systématique du connaître au voir, en est particulièrement révélateur :

⁴⁸⁶ Schnitzler, Arthur, *La Flûte de pan*, in : Schnitzler, Arthur, *Romans et nouvelles*, Tome 2, Paris, Livre de Poche, 1996, p. 39. Citation originale : „»Hier wirst du Ruhe und Klarheit wiederfinden. [...] Denkst du etwa, ich könnte meines Wortes je vergessen? Sei ohne Sorge Dionysia! Hier ist der Friede, denn hier ist das Verstehn!«“ (EW 3, p. 146)

⁴⁸⁷ Schnitzler, Arthur, *La Flûte de pan*, *op. cit.*, p. 39. Citation originale : „»Dein Herz war müd, Erasmus, darum liebest du mich scheiden, ohne einen Kampf aufzunehmen, der damals noch nicht verloren war; und dein Geist war erwürgt im kalten Krallengriff von Worten, darum vermeintest du das [sic] Lebens ungeheure Fülle, das Hin- und Widerspiel von Millionen Kräften im hohlen Spiegel einer Formel einzufangen. [...] So sagst du selbst mir, warum ich dich fliehe –? Ja wärest du erschauert vor dem Hauch der tausend Schicksale, der um meine Stirn fließt, so hättest du bleiben dürfen, und unsere Seelen wären vielleicht ineinandergeschmolzen in der Glut namensloser Schmerzen. So aber, tiefer als vor allen Masken und Wundern der Welt, graut mich vor der steinernen Fratze deiner Weisheit.«“ (EW 3, p. 146)

Connaitre les hommes, c'est encore peu de choses, l'essentiel est de plonger le regard dans les relations humaines. Celles-ci aussi pratiquent l'hypocrisie, la dissimulation, et se ferment jusqu'à devenir impénétrables. Et même l'individu pris isolément, tu ne le connaîtras pleinement que lorsque tu seras en mesure de le voir dans ses diverses relations.⁴⁸⁸

C'est même dans le cadre de la relation intersubjective que Schnitzler développe la convergence entre l'opacité des images et l'inconnaissabilité de soi et des autres. Nous nous appuyons tout d'abord sur un aphorisme qui définit la tentative de compréhension intersubjective comme une insurmontable illusion d'optique :

Deux personnes voulant se comprendre l'une l'autre jusqu'au plus profond d'elles-mêmes, sont comme deux miroirs disposés l'un en face de l'autre, se renvoyant sans cesse leurs propres images, de toujours plus loin, dans une sorte de curiosité désespérée, jusqu'à finir par se perdre dans les limbes d'un lointain sans espoir.⁴⁸⁹

Comme souvent, l'aphorisme se retrouve presque mot à mot transposé dans l'œuvre de fiction (*Der Weg ins Freie*) :

En route pour la visite aux Golowski, [Georges] songea à Nurnberger et à Bermann. Quel curieux rapport entre eux ! Une image surgit devant Georges qu'il pensa avoir déjà vue en rêve. Les deux hommes assis face à face, chacun présentant à l'autre un miroir dans lequel l'autre se reflétait, tenant un miroir, un jeu de glaces se répétant à l'infini. Que savaient-ils l'un de l'autre ? Que savait-il de lui-même ? Georges se sentait pris de vertige.⁴⁹⁰

Pris ensemble, les deux passages affirment l'impossibilité pour deux êtres de se comprendre mutuellement – et même de se comprendre soi-même. Rien de surprenant quand on sait que la psychologie schnitzlérienne est avant tout sceptique. Outre cette conclusion prévisible, c'est le passage par la métaphore visuelle – via le motif du miroir – qui nous intéresse ici. Celle-ci rappelle en effet que la pensée du réel est aussi une confrontation avec la profondeur et ne se réduit pas à la simplicité de la pure surface. Même quand elle prend la forme vertigineuse des deux miroirs l'un en face de l'autre, la profondeur doit chez Schnitzler s'envisager dans un sens positif, comme ouverture vers une complexité que seule la visualité permet

⁴⁸⁸ ReS, p. 120. Citation originale : „Menschen kennen bedeutet noch wenig, das Wesentliche ist, in menschliche Beziehungen hineinzuschauen. Auch diese heucheln, verstellen, verschließen sich bis zur Undurchdringlichkeit. Und du kennst auch den einzelnen erst ganz, wenn du ihn in seinen vielfältigen Beziehungen zu sehen vermagst.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, op. cit., p. 93)

⁴⁸⁹ TI, p. 22. Citation originale : „Wenn zwei Menschen einander bis ins Tiefste verstehen wollen, so ist das geradeso, wie wenn zwei gegenübergestellte Spiegel sich ihre eigene Bilder immer wieder und von immer weiter her wie in verzweifelter Neugier entgegenwerfen, bis sie sich endlich im Grauen einer hoffnungslosen Ferne verlieren.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, op. cit., p. 86)

⁴⁹⁰ VAC p. 321 ; citation originale : „Auf dem Weg nach Golowskis dachte [Georg] über Nurnberger und Bermann nach. Was für ein seltsames Verhältnis das zwischen ihnen war! Vor Georg erschien ein Bild, das er ähnlich irgendeinmal in einem Traum gesehen zu haben glaubte. Die zwei saßen sich gegenüber; jeder hielt dem anderen einen Spiegel vor, darin sah der andre sich selbst mit einem Spiegel in der Hand, und in dem Spiegel wieder den andern mit dem Spiegel in der Hand und so fort in die Unendlichkeit. Kannte da einer noch den andern, kannte einer noch sich selbst? Georg wurde schwindlig zumute“ (EW 4, p. 319)

d'appréhender. L'autre aphorisme célèbre que Schnitzler a consacré aux jeux de miroir le confirme :

Deux miroirs se font face : pour le myope c'est le désordre, pour le presbyte l'infini.⁴⁹¹

Citons un dernier aphorisme, qui prolonge cette mise en valeur de la profondeur :

La vérité se trouverait au centre ? Absolument pas. Seulement dans la profondeur.⁴⁹²

La continuité est intéressante : la profondeur est la seule modalité possible de l'enquête psychologique ; elle est systématiquement associée au visuel ; enfin, elle est capable de produire une forme de vérité – et même : elle est la seule possibilité de production d'une vérité. On voit donc se dessiner en creux, à travers le concept de profondeur, une réhabilitation du visuel, qui devient de fait moyen d'accéder à une forme de vérité. Plutôt que de voir correctement, il s'agit ici de voir un phénomène dans toute sa complexité. Les deux thèmes principaux du visuel schnitzlérien, l'apparence et la profondeur, s'articulent ainsi pour dessiner le cadre de l'expérience visuelle productrice de pensée. Il faut être conscient de ce que les apparences peuvent avoir de trompeur, mais ceci ne signifie pas que nous devons chercher à les corriger. Il s'agit plutôt de percevoir ces apparences en tant qu'elles ouvrent sur une profondeur qui seule permet l'expérience visuelle réelle. Comme nous l'avions vu en étudiant la pensée des images telle que définie par Guenancia, Merleau-Ponty, Didi-Huberman et Foucault, la fragilité des impressions visuelles (qui s'incarne particulièrement dans l'exemple des illusions d'optique) n'est pas antinomique d'une capacité des images à ouvrir un espace de pensée. L'apparence n'est pas essentiellement tromperie, elle joue plutôt le rôle d'un milieu qui rend possible la pensée. Dès lors, il serait illusoire de vouloir se détourner de ce milieu au prétexte d'une prétendue quête de véracité. Pour le dire autrement, penser par le visuel implique à la fois de reconnaître la part illusoire des images et d'accepter de se laisser initier à leur profondeur. Dans sa préface à *l'Œil vivant*, Jean Starobinski a résumé cette tension qui réhabilite la part intellectuelle du visuel et rejoint la conception du visuel sur laquelle Schnitzler fonde son propre scepticisme :

C'est mon appétit de voir davantage, de récuser et de traverser mes limites provisoires, qui m'incite à mettre en question ce que j'ai déjà vu et à le tenir pour un décor trompeur. Ainsi

⁴⁹¹ TI, p. 103. Citation originale : „Zwei Spiegel einander gegenüber: für den Kurzsichtigen bedeutet es Verwirrung. Für den Weitsichtigen Unendlichkeit.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, op. cit., p. 184)

⁴⁹² Nous traduisons. Citation originale : „In der Mitte läge die Wahrheit? Keineswegs. Nur in der Tiefe.“ (*Ibid.*, p. 182)

commence la révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître, sans se douter qu'à révoquer massivement les prestiges de la première vue, ils ne laissent guère de chances à la seconde vue, ruinant dans leur impatience tout l'admirable théâtre de la vision. Il faut sans doute en passer par là. Dans le regard exigeant, il y a toute une critique des données premières de la vision. Cette critique ne peut éviter de recourir aux diverses formes du discours : la géométrie, avec ses raisonnements, rectifie dans sa pureté abstraite ce que l'œil appréhendait trop vaguement ; la parole poétique cherche à transposer l'apparence visible en une nouvelle essence, puisque parler, nommer les choses tend à prolonger (sinon à achever) l'œuvre de sauvegarde qui dans le regard reste toujours inachevée et précaire. La pointe extrême du regard est déjà plus que regard et poursuit son dessein dans l'acte par lequel la vision se renie et se sacrifie. La critique toutefois, après avoir condamné les apparences trompeuses, n'est pas incapable de se retourner contre elle-même : si un peu de réflexion nous éloigne du monde sensible, une pensée plus exigeante nous y ramène. Comme si, ayant forcé les bornes de l'horizon, après une traversée du vide, le regard n'avait d'autre issue qu'un retour à l'évidence immédiate : tout recommence ici. On verrait ainsi, chez Montaigne, la critique la plus agressive, au nom d'une vérité à dévoiler, d'une fascination à conjurer, s'attaquer aux masques et aux faux-semblants, mais pour aboutir finalement à une sagesse qui se laisse « manier aux apparences » et qui consent au voile grâce auquel Poppée provoque en nous le trouble et l'impatience délectables. Le scepticisme nous met d'abord en garde contre l'universelle tromperie, mais nous conduit tout doucement à l'idée de recommencer la science à partir d'une sagesse qui, sous la sauvegarde du regard réfléchi, fait confiance aux sens, et au monde que les sens nous présentent.⁴⁹³

Chez Starobinski comme chez Schnitzler, le visuel se définit comme surface qui, regardée avec sagesse, permet d'appréhender une complexité qu'elle seule donne à voir. Le visuel appelle à être sceptique, mais ce scepticisme ne se suffit pas à lui-même : il ouvre sur une part du réel que lui seul permet d'appréhender. On a déjà vu que Schnitzler pense le réel en croisant des concepts du visuel (l'évidence, l'illusion, la profondeur) avec des concepts du savoir (la certitude, l'erreur, la complexité). Une des questions fondamentales de la métaphysique schnitzlérienne (ne suis-je pas toujours en train de me tromper ?) est ainsi très souvent posée en termes visuels (que ne vois-je pas dans ce que je suis en train de voir ?). Chez Starobinski comme chez Schnitzler, donc, visuel et scepticisme vont de pair. Mais chez l'un comme chez l'autre, surtout, le visuel est une pensée en soi, qui se définit comme sceptique.

3. Visuel et forme littéraire : problématisation de l'étude

Cette intrication du scepticisme et du visuel l'un dans l'autre, cet avènement de la pensée sceptique grâce au visuel demandent maintenant à être traités du point de vue de la technique narrative. Il n'est pas inutile de rappeler l'objet de notre étude : montrer en quoi l'exigence

⁴⁹³ Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 15

sceptique et l'obsession pour le visuel se rencontrent dans un système narratif de représentation ; en quoi, donc, leur rencontre configure une esthétique narrative. Si le visuel est une pensée propre, encore faut-il explorer la forme concrète qui fait advenir cette pensée. Il semble bien que Schnitzler considère comme le rôle du récit de créer la forme qui permettra à la pensée visuelle de se déployer. Il n'est pas anodin qu'il assigne explicitement à l'œuvre d'art la mission de « révéler » la profondeur d'une pensée – même si cette révélation court toujours le risque d'être découverte comme illusion (« Il arrive parfois que la profondeur d'une pensée ne se révèle que par l'art de la forme et, bien plus souvent encore, qu'elle ne soit qu'un miroir aux alouettes. »⁴⁹⁴). Plus encore, l'épistémologie du visuel de Schnitzler telle que nous l'avons esquissée donne à lire sous un jour nouveau les quelques formules célèbres où l'auteur utilise les images du miroir et du reflet pour décrire sa poétique. Qu'il compare le poète à un miroir (« L'écrivain est le miroir mouvant du monde et le reste, même si ce miroir se voile par instants jusqu'à ne plus rien refléter. »⁴⁹⁵), ou qu'il désigne l'activité poétique comme le fait de « polir la surface du réel » (« Etre artiste : savoir polir les surfaces rugueuses de la réalité jusqu'à ce qu'elles reflètent l'infini, de l'empyrée jusqu'aux profondeurs de l'enfer. »⁴⁹⁶), Schnitzler revendique d'écrire pour créer des surfaces.

Ecrire des surfaces pensantes : voici une formule qui pourrait résumer en quelques mots le paradigme d'écriture spéculaire que nous essayons de mettre à jour. Nous avons proposé ce paradigme en nous appuyant sur deux idées directrices : la première est que l'épistémologie du visuel est une épistémologie sceptique, qui refuse par essence de s'enfermer dans la reconnaissance de formes fixes ou de significations établies – et qui par là-même permet d'appréhender une certaine complexité du réel. On vient d'ailleurs de voir que cette conception du visuel était partagée par Schnitzler lui-même. La seconde est que cette épistémologie du visuel, parce que sceptique, se rapproche directement de l'épistémologie des récits littéraires. Nous chercherons maintenant à suivre le déploiement de ce paradigme dans trois récits d'Arthur Schnitzler.

⁴⁹⁴ ReS, p. 161. Citation originale : „Zuweilen wird aber Tiefe des Gedankens erst durch die künstlerische Form des Ausdrucks offenbar, nur öfter freilich nur vorgetäuscht.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Notate*, op. cit., p. 36)

⁴⁹⁵ ReS, p. 165. Citation originale : „Der Dichter ist der fließende Spiegel der Welt und bleibt es, auch wenn der Spiegel sich zeitweilig bis zur Undurchsichtigkeit trübt.“ (Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, p. 184; cité dans : Franz Baumer, *Arthur Schnitzler*, Berlin, Colloquium, 1992, p. 53)

⁴⁹⁶ TI, p. 118. Citation originale : „Künstler sein, das heißt: verstehen, die rauhe Fläche der Wirklichkeit so glatt zu schleifen, dass sie die ganze Unendlichkeit von den Höhen des Himmels bis zu den Tiefen der Hölle widerzuspiegeln vermag.“ ; Cité dans : Klaus Weissenberger, „Arthur Schnitzlers Autobiographie Jugend in Wien – die Entmythisierung einer literarischen Gattung.“ (163 – 192), in : Strelka, Joseph (dir.), *Die Seele ist... ein weites Land*, New York, Peter Lang, 1997, p. 170

Ceci implique tout d'abord de ne pas se contenter d'une approche thématique du visuel dans les récits en question. Puisque nous cherchons à montrer le fonctionnement d'un système narratif, nous ne pouvons réduire la visualité à une série de thèmes qui entreraient dans le spectre thématique du récit. Chez Schnitzler, les thèmes liés à l'idée de visualité sont nombreux, certains ont déjà fait l'objet d'études. Les thèmes du miroir et du reflet se retrouvent ainsi dans de nombreux récits. Theodor W. Alexander a consacré un article⁴⁹⁷ au motif du miroir dans l'œuvre narrative, mais n'en tire que des conclusions limitées et, contraint par la brièveté de l'exercice, ne présente pas d'analyse en profondeur des passages qu'il cite. Si l'auteur y dresse une typologie assez exhaustive des moments où l'objet-miroir apparaît concrètement, et s'il relève que de telles scènes sont le moment d'une expérience existentielle intense, il ne s'intéresse pas à la façon dont la confrontation avec soi-même dans le miroir est mise en forme. Très attaché à la dimension psychologique du problème, il ne cherche pourtant pas à analyser les modalités de l'introspection chez Schnitzler, et ce qu'elle pourrait évoquer du rapport qu'entretient le personnage avec la réalité telle qu'elle se présente à lui, avec les questions du reflet ou de l'image, trompeurs ou fidèles, éclairants ou mystérieux. Rolf Allerdissen⁴⁹⁸, dans son étude sur la subjectivité dans les récits de Schnitzler, a également souligné l'importance du miroir. En insistant sur les trois scènes de miroir dans *Spiel im Morgengrauen*, dans *Casanovas Heimfahrt* et dans *Flucht in die Finsternis*, il interprète la confrontation du personnage avec son reflet dans le miroir comme événement traumatique où la diffraction du moi entre l'intuition de lui-même dans la conscience et l'image qu'il perçoit en dehors de lui-même atteint profondément le sujet. Dirk von Boetticher, enfin, consacre toute une partie de son étude sur la dimension médicale des œuvres de Schnitzler⁴⁹⁹ au motif du miroir. Il distingue deux fonctions narratives principales du miroir : permettre la prise de conscience du personnage (Emma dans *Die Toten schweigen*, Casanova dans *Casanovas Heimfahrt*, Beate dans *Frau Beate und ihr Sohn*) ou au contraire conforter le personnage dans les illusions qu'il nourrit à l'égard de lui-même (Else dans *Fräulein Else*, Robert dans *Flucht in die Finsternis*). Les trois études ont en commun de montrer la dimension psychologique que possède le thème du reflet, et la participation des scènes de miroir dans la construction de l'identité du personnage. Nous chercherons à approfondir ces réflexions en les arrimant plus fermement aux deux axes qui seront centraux dans notre étude : l'analyse du visuel (comme motif et comme dispositif narratif) et l'étude de

⁴⁹⁷ Alexander, Theodor W: „Arthur Schnitzler's Use of Mirrors.” In: *Seminar* 14 (1978), p. 187 – 194

⁴⁹⁸ Allerdissen, Rolf, *Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn, 1985

⁴⁹⁹ Dirk von Boetticher, *op. cit.*

la dimension sceptique. Von Boetticher associe certes le miroir avec le scepticisme schnitzlérien⁵⁰⁰ ; mais il parle davantage de l'ambivalence du motif (moyen à la fois de révélation et d'illusion) que de la participation de l'objet « miroir » à la mise en place d'un système narratif sceptique.

Trois études ont par ailleurs été consacrées à la représentation du corps dans *Fräulein Else*. Hans-Peter Kunisch⁵⁰¹, dans le court chapitre qu'il consacre à cette nouvelle dans son étude sur le corps dans la littérature moderne, s'attache surtout à montrer que le corps y est assimilé à un produit capitalistique comme un autre et, validant sans réserves l'orientation psychanalytique de l'analyse du narcissisme d'Else, n'explore pas les pistes narratologiques ouvertes par le thème central de la vision. Dans sa contribution sur le voyeurisme⁵⁰², Susan C. Anderson place son analyse de la confrontation avec le reflet au service d'une description largement psychologisante du personnage, entrant dans la longue tradition de la critique qui ne voit en Else qu'un caractère de pathologie psychique. C'est sûrement l'article de Lorna Martens⁵⁰³ qui ouvre les perspectives les plus intéressantes concernant le corps et le reflet. En montrant que le corps nu apparaît généralement aux moments clés du récit et qu'il devient un nœud de signification important, elle en fait un élément central de la structure narrative. Il est finalement dommage que l'auteur ne le voie que comme un procédé technique comme un autre, sans suggérer que le corps, comme réalité visible, mérite d'être étudié en soi, et non pas seulement en fonction d'une diégèse dont il résume les points de tension. Le regard est le dernier grand motif du visuel qui a fait l'objet d'une étude récente et systématique de la part de Sybille Saxer⁵⁰⁴. Mais le regard n'y est étudié que comme une suite d'occurrences servant de base à une réflexion sur le thème de la pudeur dans une perspective d'histoire culturelle (la « pudeur » au sens simmélien du terme). Non seulement l'objet de cette étude n'englobe pas toutes les dimensions et fonctions du regard tel qu'il est mis en scène chez Schnitzler, mais elle exclut par principe d'étudier le visuel comme principe poétologique ou narratologique. Nous nous distinguons de ces approches en ce que nous faisons du visuel autant un objet

⁵⁰⁰ Cf Dirk von Boetticher, *ibid.*, p. 144: „Der Spiegel erscheint in Schnitzlers Werk als ambivalentes Motiv seiner grundlegenden Skepsis. Auf der Ebene der literarischen Handlung gewährt oder erzwingt der Spiegel einmal Erkenntnis seiner selbst oder eines anderen, wie er ein anderes Mal Selbstbetrug und Täuschung erlaubt.“

⁵⁰¹ Kunisch, Hans-Peter, *Gefährdete Spiegel*, Francfort/Main, Peter Lang, 1996

⁵⁰² Susan C. Anderson : « Seeing blindly : voyeurism in Schnitzler's *Fräulein Else* and in Lou-Andréa Salomé's *Fenitschka* », in : Strelka, Joseph P. (dir.), *Die Seele... ist ein weites Land – Kritische Beiträge zum Werk Arthurs Schnitzlers*, Peter Lang, Bern, 1996, p. 13 – 27

⁵⁰³ Lorna Martens : « Naked bodies in Arthur Schnitzler's late prose fiction », in: Strelka, Joseph P. (Hg.), *Die Seele... ist ein weites Land – Kritische Beiträge zum Werk Arthurs Schnitzlers*, Peter Lang, Bern, 1996, p. 107 – 129

⁵⁰⁴ Sybille Saxer, *Die Sprache der Blicke verstehen*, op. cit.

d'étude thématique qu'un principe narratologique – qui permet de qualifier un projet d'écriture.

Ce travail contribuera ainsi à l'étude du visuel chez Schnitzler. Mais il étudiera toujours cette dimension dans la perspective du récit schnitzlérien comme étant fondamentalement un récit sceptique. Certains travaux ont ouvert la voie dans ce domaine. Dirk von Boetticher propose ainsi un rappel synthétique sur la place et la signification du scepticisme dans l'univers de pensée de Schnitzler⁵⁰⁵. Il rappelle ainsi que Schnitzler assumait l'appellation de « sceptique » (alors que beaucoup de ses contemporains l'entendaient comme un reproche) et y voyaient un critère essentiel d'une éthique de la pensée⁵⁰⁶. Il rappelle notamment le lien entre la pensée scientifique de l'ancien médecin, toujours en quête d'objectivité et de rationalité, et la méthode particulière que l'auteur littéraire utilisait pour explorer la psyché de ses personnages. Rolf Allerdissen⁵⁰⁷ montre de son côté que la construction de l'identité individuelle, chez Schnitzler, s'élabore souvent sous le signe de l'ambivalence. Contrairement aux apparences, le portrait psychologique donne rarement lieu à une critique univoque, même ironique : Gustl et Willi représentent certes l'archétype de l'officier lâche et médiocre, mais apparaissent en même temps (malgré lui dans le cas de Gustl) comme figures tragiques. Else est clairvoyante, mais en même temps incapable de contrôler ses réactions et de maîtriser son discours. L'intrigue de *Spiel im Morgengrauen* confirme le statut de Leopoldine, incarnation du pouvoir et de l'émancipation modernes, en la plaçant toujours en situation de domination, mais révèle en creux sa solitude et sa fragilité. Cette ambivalence se montre aussi à travers l'intrigue et son dénouement : la fuite en avant de Casanova doit-elle être interprétée uniquement comme une condamnation du héros déchu ? Le suicide de Willi à la fin de *Spiel im Morgengrauen* est-il celui du jeune officier se soumettant aveuglément au code d'honneur de l'armée impériale ou celui du jeune homme qui, venant de prendre conscience de sa profonde culpabilité, assume de mettre fin à ses jours ? Plus généralement, Allerdissen voit dans le fait que chaque personnage « joue un rôle » une remise en cause de la réalité telle qu'on la définit habituellement (réalité sociale et objective, par opposition aux mondes du fantasme, du rêve et du jeu) ; pour lui, donc, la construction identitaire de l'individu va de pair avec une remise en cause du réel, et participe

⁵⁰⁵ Dirk von Boetticher, *op. cit.*, p. 110 – 132

⁵⁰⁶ L'auteur rappelle cet aphorisme important : „Es gibt zweierlei Skepsis : Die eine Art : zweifeln um jeden Preis, die andere: nichts ohne Prüfung gelten lassen. [...] Die Skeptiker der anderen Art aber erfüllen nur ihre Menschenpflicht, wenn sie sich über Tatsachen und Erscheinungen genaue Rechenschaft abzulegen suchen, ehe sie sich entschließen, sie anzuerkennen, sie sind die Fragenden, Betrachtenden, Forschenden, also die wahrhaft Frommen.“ (AuN, p. 24)

⁵⁰⁷ Rolf Allerdissen, *op. cit.*

donc de l'entreprise de relativisation sceptique portée par Schnitzler. Enfin, nous nous placerons surtout dans le champ ouvert par Martin Swales⁵⁰⁸, qui a étudié les récits schnitzlériens comme systèmes narratifs sceptiques. Il montre ainsi que certains récits relativisent leur propre discours en montrant la partialité du narrateur (*Die griechische Tänzerin*), alors que d'autres organisent une confrontation des points de vue montrant la relativité de chacun (*Der letzte Brief eines Literaten*). Surtout, l'analyse proposée de *Flucht in die Finsternis* montre que l'ambiguïté maintenue par le narrateur pendant tout le récit est centrale pour sa construction et pour la réflexion qu'il entend provoquer chez le lecteur. C'est dans cette perspective, où le scepticisme est conçu comme principe d'écriture narrative, que je placerai mon étude. J'appliquerai une démarche similaire aux récits du corpus que Swales ne traite pas, et je prolongerai surtout sa réflexion en associant plus étroitement construction narrative sceptique et visualité comme paradigme d'écriture.

Analyser la mise en place d'une écriture spéculaire implique donc de ne pas seulement étudier les motifs visuels dans les récits, et de substituer à cette approche classique une approche double : analyser le visuel comme paradigme qui est pensé dans le récit (via certains motifs) autant qu'il configure le récit (certains dispositifs narratifs peuvent être considérés comme visuels dans le sens où ils font que le texte produit des effets semblables à ceux qu'une image ou un reflet peuvent produire). Pour cette raison, nous avons choisi de privilégier une étude par récit plutôt qu'une analyse transverse de ce que serait l'écriture spéculaire de Schnitzler. Il nous semble en effet préférable de montrer que chaque récit se structure autour d'un paradigme visuel dominant, pour étudier ensuite la façon dont ce paradigme innerve l'écriture narrative. C'est ainsi, seulement, qu'il nous semble possible de montrer que le visuel est à la fois un principe de représentation et de pensée.

Trois récits composent le corpus de cette étude (*Traumnovelle*, *Fräulein Else*, *Casanovas Heimfahrt*). Ces trois récits sont homogènes du point de vue de la forme : ils représentent la catégorie de nouvelle longue que Schnitzler affectionne tant, qui permet le développement d'une intrigue suivie sans pour autant basculer dans le roman de la durée ; ils obéissent à la temporalité particulière des récits schnitzlériens, qui se jouent généralement dans le temps court (quelques heures pour *Fräulein Else*, quelques jours pour *Casanovas Heimfahrt* et *Traumnovelle*), schéma temporel qui permet de centrer l'intrigue sur une crise ponctuelle dont le récit étudiera les conséquences chez le personnage principal. Ils donnent à

⁵⁰⁸ Martin Swales, *Arthur Schnitzler, A Critical Study*, Oxford, Oxford University Press, 1971

lire les grands thèmes schnitzlériens (crise de l'identité, rapport au réel trouble et incertain, fragilité des équilibres psychiques et risque de basculement dans la folie, composante érotique forte). Surtout, nous avons choisi ces trois récits car il est possible pour chacun d'eux de faire ressortir un aspect du visuel autour duquel on pourrait structurer l'ensemble du texte, et qui sera donc le point d'entrée pour chacune des études. Ainsi, on montrera que se joue dans la *Traumnovelle* un apprentissage du visuel et de ses pièges ; que *Fräulein Else* se déroule entre les deux pôles opposés de la vision (voir et être vue), tension qui se forme principalement dans les pensées d'Else et qui finit par occuper l'espace du récit tout entier ; enfin, que *Casanovas Heimfahrt* met en œuvre une esthétique systématique du reflet qui porte une remise en cause profonde du concept même de réalité. Dans chaque récit, la problématique visuelle se décline différemment ; l'objet de l'étude sera de montrer que ces déclinaisons différentes correspondent à un même projet d'écriture et convergent vers la mise en place d'un récit sceptique.

Partie 5 : *Traumnovelle* : prendre la juste mesure de l'irréel

On peut aborder la *Traumnovelle* par bien des entrées. S'y croisent en effet une réflexion d'ordre moral, ou plutôt éthique, sur la vie amoureuse et l'altérité radicale au sein du couple ; une tension explicite, vécue par le personnage principal, entre inclusion spontanée dans un ordre social établi et désir latent de s'en affranchir ; une mise en scène de la vie inconsciente et des pulsions qui s'y manifestent, avec comme corollaire une interrogation sur l'attitude que le sujet peut et doit adopter face à cette part de lui-même qu'il ne saurait nier, mais dont il ne maîtrise pas les mécanismes ; une mise en regard du rêve et de la veille, bien sûr, qui structure le récit tout entier ; enfin, une mise en question du réel, sans cesse soumis à la concurrence d'autres régimes d'expérience qu'il faut dire « irréels » ou « illusoires » (rêve, fantasme, etc.). On le voit d'emblée : la *Traumnovelle* est comme un carrefour où se rencontrent tous les grands sujets d'interrogation qui traversent l'œuvre de l'auteur.

Cette diversité de thématiques typiquement schnitzlériennes a souvent amené la critique à étudier l'une d'entre elles en soi, sans qu'une approche transverse ne soit proposée. De fait, les interprétations de la nouvelle se sont majoritairement attachées à suivre les quelques lignes de tension, les quelques dichotomies évidentes qui structurent l'œuvre : certaines s'intéressent particulièrement à la confrontation de l'intime et du social (Lorenz⁵⁰⁹, Scheible⁵¹⁰), tension qui peut symboliser l'effritement de la civilisation libérale dans laquelle Schnitzler a grandi – et qui l'a si profondément marqué (Scheible⁵¹¹). Chez Allerdissen⁵¹², c'est la tension entre conscient et inconscient qui est au cœur de l'analyse, et qui met en jeu la responsabilité éthique de l'individu. Cette opposition se retrouve chez Swales⁵¹³, qui la décline plus particulièrement comme intrication entre pulsion érotique et pulsion de mort. Peu de contributions étudient principalement la tension entre réel et irréel (hormis l'article de Julia Freytag⁵¹⁴, qui se consacre spécifiquement à cette question), même si la plupart abordent ce sujet inévitable au moins par la bande. Ce sont donc quelques structures binaires qui semblent

⁵⁰⁹ Lorenz, Dagmar C. G., "The self as a process in an era of transition: competing paradigms of personality and character in Schnitzler's work." In Dagmar C. G. Lorenz (dir.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*, New York, 2003 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 129–147.

⁵¹⁰ Scheible, Hartmut, *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*, Bielefeld, 1996.

⁵¹¹ Scheible, Hartmut, *Arthur Schnitzler und die Aufklärung*, München, 1977.

⁵¹² Allerdissen, Rolf, *op. cit.*

⁵¹³ Swales, Martin, *op. cit.*

⁵¹⁴ Freytag, Julia, „Träumen mit offenen Augen. Arthur Schnitzlers „Traumnovelle" (1926)“, *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 18, No. 1 (2008), 99-109

offrir les clefs de lecture les plus évidentes de la nouvelle – rien d'étonnant, finalement, pour un récit que l'auteur a longtemps envisagé de nommer *Doppelnovelle*.

Le rêve comme structure est rarement le point d'entrée unique à partir duquel l'analyse du récit se développe. Seule l'étude de Michaela Perlmann⁵¹⁵ centre son analyse sur le phénomène onirique (les rêves et les simili-rêves) dans la *Traumnovelle*. Faire du rêve le pivot d'une analyse de la nouvelle présente certes le risque d'interpréter la matière onirique davantage comme un contenu psychique propre, versant dans une lecture psychologisante qui ne relève pas de la méthode narratologique, au lieu d'explorer l'intégration du rêve à la narration – entendue ici comme structure. Il semble pourtant que le rêve soit autant dans la nouvelle un objet thématique qu'un principe d'écriture, qui participe à la remise en cause du régime de narration classique. Dans la *Traumnovelle*, tout se joue en effet autour de la variation entre les différents régimes narratifs. Le régime de la narration « neutre », menée par un narrateur omniscient et surplombant qui décrit les actions et pensées du ou des personnages, est sans cesse perturbé et supplanté par d'autres schèmes : le récit devient tour à tour récit de rêve, conte, enquête policière, mise en scène baroque où prédominent le mystérieux et le magique. Dans la critique, c'est Michael Scheffel qui a été le plus sensible à cette structure où s'entrelacent (et se reflètent) différents régimes de narration, et donc différents régimes de réalité :

Ceci n'est possible que parce que Schnitzler, dans son récit, ajoute à la « lumière blafarde du rêve » la « chaleur » et l'« éclat » du conte. [...] Le fait que ce texte, qui raconte l'histoire de Fridolin et Albertine, se rapproche du conte est autant explicité et fait autant partie de la pensée du récit que le principe poétologique de composition par symétrie, ou de la « motivation à rebours » à laquelle obéit la *Traumnovelle*. Ainsi, Schnitzler associe – et en ceci il diffère de Hofmannsthal dans son *Märchen der 672. Nacht* – des éléments du quotidien, du rêve et du conte pour produire à partir d'eux une réalité narrative construite selon ses propres lois, et dont la lecture doit à la fois édifier et consoler.⁵¹⁶

On ne peut qu'être d'accord avec Scheffel lorsqu'il montre que la narration de la *Traumnovelle* est, dans son régime de représentation, construite selon le paradigme visuel du rêve („das fahle Licht des Traums“, référence bienvenue à la formule employée par Schnitzler

⁵¹⁵ Perlmann, Michaela, *Der Traum in der literarischen Moderne. Zum Werk Arthur Schnitzlers*, München, W. Fink Verlag, 1987

⁵¹⁶ Nous traduisons. Citation originale : „Es ist nur deshalb möglich, weil Schnitzler das „fahle Licht des Traums“ in seiner Erzählung um die „Wärme“ und den „Glanz“ des Märchens ergänzt. [...] Eine so verstandene „Märchenhaftigkeit“ des Textes, der die Geschichte von Fridolin und Albertine erzählt, wird in der Erzählung ebenso angezeigt und reflektiert wie das poetologische Prinzip der symmetrischen Komposition und der „Motivation von hinten“, dem die Traumnovelle folgt. Insofern verbindet Schnitzler – anders als z. B. Hofmannsthal in seinem Märchen – Elemente einer Alltags-, Traum- und Märchenwelt zu einer erklärtermaßen nach eigenen Gesetzen konstruierten erzählten Wirklichkeit, deren Lektüre zugleich aufklären und trösten soll.“ (Scheffel, Michael, *op. cit.*, p. 196)

lui-même au sujet du *Märchen der 672. Nacht* de Hofmannsthal) – c’est même un élément central que l’on retrouve chez Perlmann et Freytag, et qui conduira notre propre analyse. De même, l’idée d’une composition narrative qui « dans la narration se construit selon ses lois propres » est très importante. Le rôle déterminant donné à la forme du conte semble en revanche plus difficile à comprendre (si certains éléments ponctuels renvoient à ce genre, Scheffel en fait une clef de lecture qui semble confondre la mise en valeur du geste de raconter et l’esthétique du conte à proprement parler), comme l’interprétation à la fois performative et optimiste du dénouement (la nouvelle montrerait la capacité d’un couple à affirmer un amour certain et durable pour « consoler » l’auteur en pleine crise personnelle) peut être largement nuancée.

Nous partirons ainsi de la remarque faite par Scheffel sur l’alternance entre les genres de représentation, tout en proposant une interprétation différente à cet artefact narratif complexe. Dans la *Traumnovelle*, les métamorphoses du régime narratif dépendent en effet des différentes façons dont le personnage se rapporte au réel, et notamment de la façon dont il perçoit le réel. Les variations génériques qui s’imposent au cours du récit seraient ainsi autant de perspectives portées sur l’action en train de se dérouler et créeraient un multi-perspectivisme, une variété des modes de perception, qui serait le pivot de la structure narrative. Cet axe de réflexion nous permettra également de lier cette construction narrative complexe au thème du visuel, qui est au cœur du récit. Dans la *Traumnovelle*, le visuel est en effet autant principe de représentation (on délaisse souvent la perspective du narrateur surplombant pour suivre l’action telle qu’elle est vue par le ou les personnages) qu’un thème de réflexion pour le récit : les aventures de Fridolin sont ainsi orientées vers le désir de voir, synonyme pour lui de connaissance et de révélation. Le visuel est ainsi à la fois une médiation vers le réel, une façon de représenter le réel, et l’objet d’une quête qui interroge directement la capacité du voir à faire savoir. On le devine : c’est sur ce double plan, de la représentation du réel et de l’épistémologie du visuel, qu’on proposera une interprétation de la *Traumnovelle* comme récit sceptique.

I/ Comprendre la dialectique réel/irréel dans la *Traumnovelle*

1. Une réflexion avant tout psychologique et éthique

Partout la possibilité de l'irréel surplombe le récit et interroge le statut des événements qui y sont décrits. Comme l'ont remarqué de nombreux critiques⁵¹⁷, Schnitzler se place dans la longue lignée baroque qui joue à mettre en scène le monde comme songe et illusion, autant qu'il reprend les fils qu'il avait lui-même tissés dans des œuvres précédentes. Le réel se confondait déjà avec l'irréel dans le « Einakter » *Der grüne Kakadu*, où se mêlent dans le cabaret de Prospère une farce pour bourgeois encanaillés et les premiers spasmes – bien réels – de la Révolution Française. Surtout, la confusion entre rêve et réalité est au centre de *Paracelsus*, où le couple bourgeois formé par Justina et Cyprian se trouve comme Albertine et Fridolin confronté aux mouvements inconscients qui se manifestent dans le rêve. L'hypnose dont Justina est l'objet la conduit à des aveux dont ni le spectateur ni les personnages (pas même Paracelsus qui l'hypnotise) ne peuvent connaître la nature : trahison inavouée ? Fantômes inconscients ? Délires hypnotiques ? Comme dans la *Traumnovelle*, la confusion entre réel et irréel est étroitement associée à l'exploration des désirs inconscients, et la morale sceptique formulée par Paracelsus dans des vers qui sont parmi les plus connus de Schnitzler⁵¹⁸, mais aussi par Cyprian lui-même⁵¹⁹, fait directement écho au choix que font ensemble Fridolin et Albertine à la fin du récit.

Il faut souligner ce point essentiel : la mise en regard du réel et de l'irréel n'est pas dans la *Traumnovelle* un simple exercice de style prouvant la maîtrise d'un auteur capable de jouer systématiquement sur la frontière poreuse entre rêve et réalité. Elle s'intègre plutôt à une réflexion psychologique et éthique qui constitue le véritable horizon du récit. Cette réflexion interroge la confrontation de l'individu avec ses désirs et angoisses refoulés, et la réponse qu'un sujet moral peut apporter à la confusion que crée la découverte de son propre inconscient. La réflexion est psychologique car elle met en scène la réaction d'un personnage aux pulsions qui se manifestent autant en lui (et qu'il ne maîtrise ni ne comprend entièrement) que chez sa femme.

La crise profonde vécue par Fridolin est déclenchée par la blessure narcissique qu'Albertine lui inflige quand elle lui apprend le désir qu'elle a éprouvé – même furtivement

⁵¹⁷ Particulièrement Swales (*op. cit.*) et Politzer (Politzer, Heinz, *Das Schweigen der Sirenen*, Metzler, 1968)

⁵¹⁸ DW 2, p. 240 : „Es fließen ineinander Traum und Wachen, / Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends. / Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns ; / Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.“

⁵¹⁹ DW 2, p. 240 : „Ein Sturmwind kam, der hat auf Augenblicke / Die Tore unsrer Seelen aufgerissen, / Wir haben einen Blick hineingetan... / Es ist vorbei, die Tore fallen zu. – / Doch was ich heut gesehn, für alle Zeit / Soll's mich vor allzu großem Stolze hüten.“

– pour un officier danois l’été précédent. Elle est ensuite ravivée par le rêve d’Albertine, que Fridolin interprète comme une autre preuve de trahison. Cette crise n’ébranle pas seulement la stabilité de son mariage, elle met à jour les pulsions et désirs latents qui composent son propre psychisme : désir de puissance et angoisse d’impuissance ; désir de transgression des normes sociales et peur de la lâcheté ; désir sexuel et incapacité à assouvir ce désir. Les aventures qui commencent au moment où Fridolin quitte l’appartement familial pourraient ainsi être lues comme une longue et violente irruption de l’inconscient (et de son existence même). Mais la réflexion du récit est aussi éthique, puisqu’elle met en scène des personnages qui font face au problème moral qui se pose à eux : comment établir une relation sincère avec l’autre, sachant que tous deux sont animés par un inconscient qu’ils ne maîtrisent pas ? La fin de la nouvelle est ainsi le moment où les termes du débat se clarifient entre les deux époux, lorsque Fridolin formule la question, centrale, inévitable, mais que peu de personnages schnitzlériens posent aussi clairement : « Que devons-nous faire, Albertine ? »⁵²⁰

Dès l’ouverture du récit, le narrateur avait fixé le cadre général du récit en montrant qu’une discussion apparemment anodine entre les deux époux recélait des dynamiques psychiques bien plus profondes :

.Ce n’est que maintenant [...] que les ombres de la redoute, l’inconnu mélancolique et les dominos rouges remontaient à la surface du réel ; et ces événements négligeables se fondaient tout d’un coup dans le charme douloureux de la lumière trompeuse des occasions manquées. Des questions sans malice et pourtant vigilantes, des réponses cauteleuses et ambiguës s’échangeaient [...]. Mais ce bavardage léger sur les aventures futiles de la nuit écoulée les conduisit peu à peu vers une conversation plus grave sur ces désirs dissimulés et que l’on soupçonne à peine, capables de provoquer des tourbillons troubles et dangereux jusque dans l’âme la plus limpide ; et ils se mirent à parler des régions secrètes vers lesquelles ils ne se sentaient guère attirés, et vers lesquelles pourtant le vent insaisissable du destin pouvait les rabattre à tout moment, fût-ce en rêve. Car malgré leur certitude de s’appartenir totalement par le sentiment comme par les sens, ils savaient que ce n’était pas la première fois que le souffle de l’aventure, de la liberté et du danger qui les avait effleurés la veille les saisissait [...].⁵²¹

Ce long monologue du narrateur, qui est presque le seul moment du récit où celui-ci affiche une position surplombante, où il commente l’action et se trouve en parfaite maîtrise de l’ordre

⁵²⁰ NR p. 165 ; citation originale : „»Was sollen wir tun, Albertine ?«“ (EW 6, p. 128)

⁵²¹ NR p. 60 ; citation originale : So [...] stiegen die Schattengestalten von der Redoute, der melancholische Unbekannte und die roten Dominos, wieder zur Wirklichkeit empor; und jene unbeträchtlichen Erlebnisse waren mit einemmal vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen. Harmlose und doch lauernde Fragen, verschmitzte, doppeldeutige Antworten wechselten hin und her [...]. Doch aus dem leichten Geplauder über die nichtigen Abenteuer der verflossenen Nacht gerieten sie in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen, und sie redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär’s auch nur im Traum, verschlagen könnte. Denn so völlig sie einander in Gefühl und Sinnen angehörten, sie wußten, daß gestern nicht zum erstenmal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt [...]“ (EW 6, p. 60)

narratif, présente la problématique réelle du récit, dont la suite de la nouvelle ne sera que la longue mise en scène : la confrontation du sujet avec ses propres pulsions, les illusions que ces pulsions provoquent, et l'exigence éthique que cette réalité réclame de lui. La problématique ainsi posée est ensuite immédiatement illustrée par le souvenir de deux épisodes vécus récemment par chacun des époux, qui avaient fait apparaître chez Albertine comme chez Fridolin l'existence de désirs plus ou moins conscients. Puisque les circonstances n'avaient pas permis à ces désirs de se transformer en réalité (à cause du départ précipité de l'officier d'un côté, et de l'autre parce que la rencontre avec la jeune fille a lieu le dernier jour du voyage), Albertine et Fridolin doivent avouer la même incertitude : ils ne peuvent déterminer s'ils se félicitent de la tournure que le destin a donnée aux événements, ou s'ils la regrettent. Confrontés à l'irruption de l'inconscient, ils ne peuvent expliquer avec certitude les motivations profondes de leur réaction – ou de leur absence de réaction :

« Et alors ? » demanda Fridolin sèchement lorsqu'elle se tut. / « Alors rien. Je sais seulement que je me réveillai le lendemain avec une certaine anxiété. Je ne sais ce qui me rendait le plus anxieuse — qu'il soit parti, ou qu'il puisse être encore là —, et je ne le savais pas davantage sur le moment. Mais lorsqu'à midi il ne reparut pas, je respirai de soulagement. Ne me pose pas d'autres questions, Fridolin, je t'ai dit toute la vérité. »⁵²²

« Et combien de fois », demanda Albertine en regardant devant elle et sans aucune intonation, « as-tu refait par la suite le même chemin ? » / « Ce que je t'ai raconté là », répliqua Fridolin, « le hasard a voulu que cela se produise le dernier jour de notre villégiature au Danemark. Moi non plus je ne sais pas ce qui serait advenu dans d'autres circonstances. Toi non plus, Albertine, ne pose pas d'autres questions. »⁵²³

La question se pose donc dans les mêmes termes pour chacun, et conduit à ce que le couple prenne une première position éthique, formulée par Albertine :

Albertine se leva, se dirigea vers lui, son œil était humide et sombre, légèrement froncés ses sourcils. « À l'avenir, quand de telles choses se produiront, nous nous les raconterons toujours tout de suite », dit-elle. / Il acquiesça en silence.⁵²⁴

L'importance de l'enjeu psychologique et éthique se retrouve d'ailleurs dans le schéma narratif, qui a toutes les caractéristiques des nouvelles schnitzlériennes : le lecteur suit, pour

⁵²² NR p. 62 ; EW 6, p. 62 : „»Und ?« fragte Fridolin trocken, als sie schwieg. / »Nichts weiter. Ich weiß nur, daß ich am nächsten Morgen mit einer gewissen Bangigkeit erwachte. Wovor mir mehr bangte – ob davor, daß er abgereist, oder davor, daß er noch da sein könnte –, das weiß ich nicht, das habe ich auch damals nicht gewußt. Doch als er auch mittags verschwunden blieb, atmete ich auf. Frage mich nicht weiter, Fridolin, ich habe dir die ganze Wahrheit gesagt.«“

⁵²³ NR p. 64 ; EW 6, p. 63 : „»Und wie oft«, fragte Albertine, vor sich hinsehend und ohne jede Betonung, »bist du nachher noch denselben Weg gegangen?« / »Was ich dir erzählt habe, erwiderte Fridolin, ereignete sich zufällig am letzten Tag unseres Aufenthaltes in Dänemark. Auch ich weiß nicht, was unter anderen Umständen geworden wäre. Frag' auch du nicht weiter, Albertine.«“

⁵²⁴ NR p. 64 ; EW 6, p. 63 : „Albertine erhob sich, trat auf ihn zu, ihr Auge war feucht und dunkel, leicht gerunzelt die Stirn. »Wir wollen einander solche Dinge künftighin immer gleich erzählen«, sagte sie. / Er nickte stumm.“

un laps de temps restreint, un personnage en proie à une crise existentielle profonde ; le narrateur hétérodiégétique se met peu à peu en recul et propose au lecteur une vue directe dans les pensées du personnage, dont la vie intérieure devient comme un objet d'observation expérimentale. La trame narrative se construit comme une mise à l'épreuve des personnages (seule différence avec la plupart des autres nouvelles de Schnitzler : ce sont bien les deux époux, Fridolin et Albertine, qui font face ici à la même épreuve), dont il est attendu qu'ils fassent un choix éthique à la hauteur de l'expérience qu'ils viennent de vivre.

Il faut donc remettre en perspective la tension entre réel et irréel telle qu'elle se joue dans la *Traumnovelle* : il est nécessaire de lire cette tension dans le cadre plus général de l'expérience psychologique vécue par Fridolin. La frontière entre rêve et réalité tend à se brouiller justement parce que Fridolin est brutalement confronté aux pulsions que le bal, la conversation avec Albertine puis les événements de la nuit font surgir. Mais il faut aussi remarquer que cette déstabilisation du rapport entre réel et irréel est mise en scène via la forme particulière de l'expérience onirique. Le rêve est au centre du récit parce qu'il est une structure psychique qui favorise l'expression des pulsions ; plus encore, parce qu'il est un espace où les pulsions se montrent – la dimension visuelle du terme est ici à entendre au sens littéral – à la conscience. Le rêve est une expérience qui vient troubler la conscience claire de ce qui est réel et de ce qui ne l'est pas. Il est même représenté comme un espace d'expérience qui peut se substituer au réel. Dès lors, la question ne sera pas d'arriver à distinguer le réel de l'irréel (ou illusoire). Le récit fera tout pour montrer que cette distinction n'est jamais fiable ni certaine, mais aussi qu'elle ne permettrait pas de répondre au dilemme éthique auquel les personnages font face. La question n'est pas de savoir si ce qui se présente à la conscience est un événement réel ou le produit d'un songe, mais de savoir quel type de réalité le rêve (ou les expériences qui se présentent comme rêves) représente pour le sujet. Pas : était-ce un rêve ou la réalité ? Mais : quelle réalité ce rêve a-t-il pour moi ? En clôture du récit, Fridolin pointera justement cette orientation particulière : « “Et il n’y a pas de rêve“, soupira-t-il doucement, “qui soit totalement un rêve.“ »⁵²⁵. Les rêves ne doivent pas être rangés à la périphérie de la vie subjective : ils correspondent à un espace d'expérience qui doit être considéré en soi car il interroge plus fondamentalement le rapport du personnage au réel et à lui-même. C'est en analysant la fonction précise de la poétique onirique qui s'impose dans le récit qu'on verra en quoi elle dépasse l'alternative réductrice réel-irréel, et comment sa capacité à montrer le

⁵²⁵ NR p. 165 ; EW 6, p. 128 : „»Und kein Traum«, seufzte er leise, »ist völlig Traum«“

pulsionnel oriente la réflexion sur la responsabilité individuelle – réflexion qui est l’horizon de la *Traumnovelle*.

2. La mise en scène de l’onirique

C’est un fait qui semble incontestable : Schnitzler construit la *Traumnovelle* en jouant sans cesse sur la proximité du rêve et de la veille. Les critiques qui ont étudié spécifiquement la dimension onirique de la nouvelle soulignent systématiquement que les aventures de Fridolin sont décrites comme si elles arrivaient en rêve. Michaela Perlmann évoque explicitement le « caractère onirique des expériences nocturnes vécues par Fridolin »⁵²⁶. Bien qu’il voie la poétique du conte comme centrale, Michael Scheffel n’en reconnaît pas moins qu’elle croise une mise en scène systématique du rêve, et souligne la complémentarité entre ces deux poétiques qui viennent concurrencer l’esthétique « réaliste » classique⁵²⁷. Julia Freytag, enfin, confirme que la structure du récit vise à donner une impression d’expérience onirique :

Le titre du récit, qui associe les mots « rêve » et « nouvelle », reflète pour ainsi dire l’ethos narratif du texte. Celui-ci consiste en la production d’une impression de rêve et d’onirique à travers des enchaînements d’actions et d’événements qui miment la logique du rêve, à travers des répétitions de motifs et de situations, et enfin à travers la mise en scène de *Doppelgänger*.⁵²⁸

Il ne s’agit pas ici des quelques références au rêve faites ponctuellement par le narrateur⁵²⁹, mais bien des éléments thématiques, structurels et stylistiques qui font peu à peu basculer du réel à l’univers onirique. Nous proposons de rappeler ces éléments de façon synthétique. Ceci nous permettra de préciser la fonction du rêve, notamment dans son rapport à la dialectique réel-irréel. Nous pourrions ensuite revenir en détails sur la façon dont les éléments visuels contribuent à l’impression de rêve.

Toute la première moitié du récit consiste en un passage progressif du réel à l’irréel. La nuit lors de laquelle Fridolin vit tant d’expériences troublantes – de la déclaration d’amour par Marianne à la fête orgiaque sur les hauteurs du Galitzinberg – doit être considérée comme

⁵²⁶ Cf citation originale : „der traumhafte Charakter der nächtlichen Erlebnisse Fridolins“, in : Michaela Perlmann, *op. cit.*, p. 191

⁵²⁷ Cf citation suivante : „Es ist nur deshalb möglich, weil Schnitzler das „fahle Licht des Traums“ in seiner Erzählung um die „Wärme“ und den „Glanz“ des Märchens ergänzt.“, in Michael Scheffel, *op. cit.*, p. 196

⁵²⁸ Nous traduisons. Citation originale : „Der Titel der Erzählung, der die Worte „Traum“ und „Novelle“ zusammenfügt, spiegelt gleichsam das erzählerische Verfahren des Textes. Dieses erzeugt durch Handlungs- und Ereignisabfolgen, die einer Traumlogik ähneln, durch sich wiederholende Motive und Situationen und durch Doppelgänger-Figuren den Eindruck von Traumhaftem und Geträumtem.“ (Julia Freytag, article cité, p. 101)

⁵²⁹ Cf citations suivantes : „»Wie meinst du?«, fragte Nachtigall wie aus einem Traum.“ (EW 6, p. 81) ; „Er lachte und hörte sich, wie man sich im Traume hört.“ (EW 6, p. 91)

le pivot de la nouvelle. Rien ne se passe avant – la description rétrospective du bal et la discussion qui s'en suit entre Albertine et Fridolin définissent le cadre thématique, jouant un rôle équivalent aux ouvertures d'opéra, mais se coupent presque de l'action narrative à proprement parler. Rien de déterminant ne se passe après. Certes, l'action se poursuit au-delà, mais tous les éléments qui la suivent semblent n'être qu'un reflet de cette nuit, et n'exister en fait qu'à travers elle (le rêve d'Albertine est clairement une mise en miroir de ce qu'a vécu Fridolin ; la quête de Fridolin le jour suivant n'est qu'une répétition terne, décevante, des aventures de la veille) – jusqu'à ce que la visite de Fridolin à la morgue ne marque une rupture nette et oriente le récit vers son dénouement. L'atmosphère d'irréalité s'ancre donc dans le récit au cours d'une nuit où la sensation d'étrangeté se fait de plus en plus prégnante. La trajectoire générale de Fridolin reflète clairement cette gradation dans l'étrange et l'inattendu, cet éloignement progressif du quotidien, des normes bourgeoises et du monde comme espace familier d'expérience. L'attitude de Marianne – qui lui déclare son amour et se jette à ses pieds – lors de sa visite chez le *Hofrat* fait entrer dans un monde où l'amoureux et l'improbable forment un couple indissoluble. Cette impression est accentuée à chaque nouvelle étape de son parcours : si on suit les différents épisodes (Marianne, la prostituée Mizzi, le loueur de costume Gibiser, la cérémonie orgiaque), on remarque que Fridolin est confronté à des situations à la fois toujours plus érotiques et toujours plus inattendues.

Le climat inhabituellement doux pour cette saison contribue à accentuer la sensation d'étrangeté. Fridolin le remarque dès qu'il sort de son propre appartement (« Une fois dans la rue, il lui fallut ouvrir sa pelisse. Le dégel avait soudain commencé, la neige du trottoir avait presque entièrement fondu, et il y avait dans l'air un souffle annonciateur de printemps. »⁵³⁰), et le narrateur ne cessera ensuite de mentionner la tiédeur de l'air jusqu'à l'entrée dans la maison abritant l'orgie : quand il se trouve encore chez Marianne (« Il jeta un regard vers la fenêtre fermée et, sans en avoir demandé au préalable l'autorisation, comme s'il s'agissait de l'exercice d'un droit médical, il ouvrit les deux battants et laissa entrer l'air qui s'était entre-temps encore réchauffé, annonçant de plus en plus le printemps et semblant apporter le doux parfum des forêts qui s'éveillaient au loin. »⁵³¹) ; lorsqu'il traverse le *Rathauspark*, et le commentaire du narrateur, qui qualifie cette chaleur d'illusoire, l'associe de fait à une forme

⁵³⁰ NR p. 69 ; EW 6, p. 66 : „Auf der Straße mußte er den Pelz öffnen. Es war plötzlich Tauwetter eingetreten, der Schnee auf dem Fußsteig beinahe weggeschmolzen, und in der Luft wehte ein Hauch des kommenden Frühlings.“

⁵³¹ NR p. 73 ; EW 6, p. 69 : „Er warf einen Blick nach dem geschlossenen Fenster und, ohne vorher um Erlaubnis zu fragen, wie in Ausübung eines ärztlichen Rechtes öffnete er beide Flügel und ließ die Luft herein, die, indes noch wärmer und frühlingshafter geworden, einen linden Duft aus den erwachenden fernen Wäldern mitzubringen schien.“

d'irréalité (« Ici et là, un couple se tenait enlacé sur les bancs plongés dans l'ombre, à croire que le printemps était vraiment là et que la chaleur trompeuse de l'air ne fût pas grosse de danger. »⁵³²) ; lorsqu'il quitte Mizzi (« Entre-temps, la chaleur avait encore augmenté. La brise tiède amenait dans l'étroite ruelle un parfum printanier de prés humides et de montagnes lointaines. »⁵³³) ; enfin, lors du trajet en fiacre jusqu'au lieu de l'orgie (« mais à chaque fois qu'il passait la tête par la fenêtre ouverte, l'exposant à l'air anormalement chaud pour la saison, il voyait l'autre voiture à petite distance devant lui »⁵³⁴). Détail climatique, certes, mais dont la répétition et la gradation (il fait toujours plus chaud) renforcent l'atmosphère irréelle qui imprègne peu à peu le récit.

Cette déréalisation progressive s'impose à Fridolin lui-même et provoque chez lui un sentiment d'éloignement, presque d'aliénation vis-à-vis de sa propre existence et des points de repère qui jusque-là la structuraient :

Les gens qui étaient restés là-haut, les vivants tout autant que le mort, lui semblaient aussi irréels que des spectres. Lui-même avait la sensation d'avoir échappé à quelque chose, non pas tant à un événement vécu qu'à un charme mélancolique qui ne devait pas s'emparer de lui. Pour tout effet, il ressentit une étrange absence d'envie de rentrer chez lui.⁵³⁵

Fantomatiques, pensa-t-il. Et aussi les étudiants avec leur casquette bleue apparurent soudain fantomatiques dans son souvenir, de même que Marianne, son fiancé, l'oncle et la tante, qu'il s'imaginait maintenant tous à se tenir la main autour du lit mortuaire du vieux Conseiller aulique ; même Albertine, dont l'image apparaissait maintenant dans son esprit, profondément endormie, les bras croisés sous la nuque, — et même son enfant, recroquevillée dans son petit lit blanc, étroit, en laiton, et la Demoiselle, avec ses joues rouges et sa tâche de vin sur la tempe gauche, — tous lui apparaissaient transportés dans un univers complètement fantomatique.⁵³⁶

Dans la conscience du personnage, la perte des repères s'accompagne d'un refus répété de retrouver le foyer familial. Fridolin fait l'expérience à la fois d'un monde qui semble n'être que l'ombre – le fantôme – de lui-même, et d'un besoin impérieux de se couper de ce qui est

⁵³² NR p. 77 ; EW 6, p. 71 : „Auf beschatteten Bänken saß da und dort ein Paar eng aneinandergeschmiegt, als wäre wirklich schon der Frühling da und die trügerisch-warme Luft nicht schwanger von Gefahren.“

⁵³³ NR p. 85 ; EW 6, p. 76 : „Es war indes noch etwas wärmer geworden. Der laue Wind brachte in die enge Gasse einen Duft von feuchten Wiesen und fernem Bergfrühling.“

⁵³⁴ NR p. 101 ; EW 6, p. 86 : „doch so oft er den Kopf durch das offene Fenster in die unnatürlich warme Luft hinausstreckte, immer sah er den anderen Wagen in mäßiger Entfernung vor sich.“

⁵³⁵ NR p. 77 ; EW 6, p. 71 : „Die Menschen, die dort oben zurückgeblieben waren, die lebendigen geradeso wie der Tote, waren ihm in gleicher Weise gespensterhaft unwirklich. Er selbst erschien sich wie entronnen; nicht so sehr einem Erlebnis als vielmehr einem schwermütigen Zauber, der keine Macht über ihn gewinnen sollte. Als einzige Nachwirkung empfand er eine merkwürdige Unlust, sich nach Hause zu begeben.“

⁵³⁶ NR p. 81 ; EW 6, p. 73 : „Gespenstisch, dachte er. Und auch die Studenten mit den blauen Kappen wurden ihm plötzlich gespenstisch in der Erinnerung, ebenso Marianne, ihr Verlobter, Onkel und Tante, die er sich nun alle, Hand in Hand, um das Totenbett des alten Hofrats gereiht vorstellte ; auch Albertine, die ihm nun im Geist als tief Schlafende, die Arme unter dem Nacken verschränkt, vorschwebte, — sogar sein Kind, das jetzt zusammengerollt in dem schmalen weißen Messingbettchen lag, und das rotbäckige Fräulein mit dem Muttermal an der linken Schläfe, — sie alle waren ihm völlig ins Gespenstische entrückt.“

le cadre de son existence habituelle. Eloignement géographique et existentiel se confondent et constituent la trame générale de cette quête nocturne :

Où aller maintenant ? pensa Fridolin, comme si ce n'était pas l'évidence même de rentrer enfin à la maison et de se coucher. Mais il ne pouvait s'y décider. Comme il se sentait perdu, rejeté, depuis la repoussante rencontre avec les étudiants de l'Allemagne... Ou depuis l'aveu de Marianne ? — Non, depuis plus longtemps encore — depuis la discussion de la veille au soir avec Albertine, il s'éloignait de plus en plus des lieux habituels de son existence pour un autre monde, lointain et étranger.⁵³⁷

La voiture s'arrêta. Et si, pensa Fridolin, au lieu de descendre, je faisais plutôt demi-tour tout de suite ? Mais pour aller où ? Chez la petite Pierrette ? Ou la petite prostituée de la Buchfeldgasse ? Ou chez Marianne, la fille du défunt ? Ou encore à la maison ? Et avec un léger frisson il sentit que c'était précisément le lieu où il avait le moins envie d'aller.⁵³⁸

Au fur et à mesure que la nuit avance, Fridolin s'engouffre dans un monde qui semble être à l'exact opposé de ce qu'est sa vie habituelle. Ce passage dans un monde différent se remarque aussi par l'apparition de phénomènes de discontinuité, premiers marqueurs d'une logique proprement onirique. Le principe du rêve est en effet de pouvoir faire se succéder des événements sans nécessaire cohérence logique, chronologique ou topographique entre eux. Le manque de cohérence propre aux rêves se retrouve dans les différents épisodes qui jalonnent la nuit de Fridolin. Remarquons par avance que ces éléments sont soumis eux aussi au principe de gradation : plus la nuit avance, plus l'impression de discontinu est forte et fréquente. L'aveu incongru de Marianne alors que Fridolin est venu constater le décès de son père et les revirements de Fridolin lorsqu'il se trouve dans l'appartement de la prostituée Mizzi⁵³⁹ peuvent être considérés comme de premiers effets de surprise au sein du récit. La configuration étrange de la scène chez le costumier Gibiser, avec la présence des deux *Femrichter*, les effets d'apparition et de disparition des différents personnages, les règles mystérieuses qui régissent le déroulement de l'orgie, l'avertissement lancé par une des

⁵³⁷ NR p. 85 ; EW 6., p. 76 : „Wohin jetzt ? dachte Fridolin, als wäre es nicht das Selbstverständliche, endlich nach Hause zu gehen und sich schlafen zu legen. Aber dazu konnte er sich nicht entschließen. Wie heimatlos, wie hinausgestoßen erschien er sich seit der widerwärtigen Begegnung mit den Alemannen... Oder seit Mariannens Geständnis ? – Nein, länger schon – seit dem Abendgespräch mit Albertine rückte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt.“

⁵³⁸ NR p. 102 ; EW 6, p. 87 : „Der Wagen stand still. Wie wär's, dachte Fridolin, wenn ich gar nicht erst ausstiege – sondern lieber gleich zurückkehrte? Aber wohin? Zu der kleinen Pierrette? Oder zu dem Dirnchen in der Buchfeldgasse ? Oder zu Marianne, der Tochter des Verstorbenen ? Oder nach Hause ? Und mit einem leichten Schauer empfand er, daß er nirgendshin sich weniger sehnte als gerade dorthin.“

⁵³⁹ On remarque d'ailleurs que la description de ce double revirement soudain – très brève et composée d'asyndètes – renforce l'impression d'inexplicabilité : „Dieses letzte Wort jagte eine heiße Welle durch sein Blut. Er trat zu ihr hin, wollte sie umfassen, erklärte ihr, daß sie ihm völlig völliges Vertrauen einflöße, und sprach sogar damit die Wahrheit. Er zog sie an sich, er warb um sie, wie um ein Mädchen, wie um eine geliebte Frau. Sie widerstand, er schämte sich und ließ endlich ab.“ (EW 6, p. 75)

« nonnes » alors qu'elle n'est pas censée connaître son identité⁵⁴⁰, la conversation entre deux « nonnes » que Fridolin écoute sans pouvoir comprendre⁵⁴¹, la rédemption mystérieuse dont Fridolin bénéficie grâce à l'intervention de la nonne⁵⁴² – tous ces éléments inscrivent ensuite l'inexplicable au cœur du récit et renforcent ainsi l'impression de rêve. Dès son entrée dans la villa qui accueille le bal, Fridolin ressent d'ailleurs immédiatement cette atmosphère d'étrangeté⁵⁴³. Le déroulement de l'orgie apparaît en soi sous le signe de l'inexplicable, et se rapproche ainsi du déroulement des rêves : l'issue annoncée dès le début, qui apparaît donc comme fatale (Fridolin démasqué), se produit sans qu'on comprenne comment – jusqu'au coup de théâtre final qui libère le personnage (comme le réveil libère des cauchemars).

La désorientation du sujet est un autre élément déterminant qui donne aux scènes nocturnes vécues par Fridolin l'apparence du rêve. Le jeu sur les marqueurs spatiaux et temporels sont centraux dans cette esthétique de la désorientation : omniprésents au début du récit, ils disparaissent au fur et à mesure que l'atmosphère générale bascule vers l'onirique. Dans la première partie de la nuit, l'espace est quadrillé par les noms de rues et de parcs qui permettent de suivre les pas de Fridolin : de son appartement (*Josefstadt*) à celui du Hofrat (*Schreyvogelgasse*), puis à travers le *Rathauspark* jusqu'à l'appartement de Mizzi (*Buchfeldgasse*), puis du café où il rencontre Nachtigall jusqu'au magasin de Gibiser (*Wickenburgstraße*). Ce repérage extrêmement précis, où chaque lieu est désigné nommément, contraste avec le trajet effectué pour arriver à la villa où se tient le bal secret. La désignation explicite est remplacée par l'hypothèse (« c'était sûrement le Galitzinberg qu'il montait ainsi »⁵⁴⁴) ; l'espace n'est plus celui, géométrique, donné par le plan d'une ville et le nom des rues, mais devient une béance sombre dont la profondeur semble être insondable⁵⁴⁵.

⁵⁴⁰ „Wenden Sie sich nicht nach mir um. Noch ist es Zeit, daß Sie sich entfernen. Sie gehören nicht hierher. Wenn man es entdeckte, erginge es Ihnen schlimm.“ (EW 6, p. 89)

⁵⁴¹ „Und zu der Knabenhaften gewandt : »Laß mir ihn nur für zwei Minuten. Dann sollst du ihn gleich wieder, wenn du willst, bis zum Morgen haben.« Und leise zu ihr, wie freudig : »Er ist es, ja, er.« Die andere erstaunt : »Wirklich?« und schwebte fort in die Ecke zu den Kavalieren.“ (EW 6, p. 90)

⁵⁴² „»Laßt ihn«, sagte die Nonne, »ich bin bereit, ihn auszulösen.« Ein kurzes tiefes Schweigen, als wenn etwas Ungeheueres sich ereignet hätte, dann wandte sich der schwarze Kavalier, der Fridolin zuerst die Parole abverlangt hatte, an die Nonne mit den Worten : »Du weißt, was du damit auf dich nimmst.« »Ich weiß es.« Wie ein tiefes Aufatmen ging es durch den Raum. [...] Fridolin stand unbeweglich. »Auf welche Weise soll – diese Frau mich auslösen ?« fragte er. Keine Antwort.“ (EW 6, p. 94)

⁵⁴³ „Doch für einen Maskenschertz schien ihm alles zu ernst, zu eintönig, zu unheimlich.“ (EW 6, p. 88)

⁵⁴⁴ NR p. 101 ; EW 6, p. 87: „[...]es mußte der Galitzinberg sein, den er hinanfuhr“

⁵⁴⁵ „Plötzlich, mit einem sehr heftigen Ruck, bog der Wagen seitlich ab, und zwischen Gittern, Mauern, Abhängen ging es abwärts wie in eine Schlucht. [...] Ein Gartentor stand weit offen. Die Trauerkutsche vor ihm fuhr eben tiefer in die Schlucht hinab oder in das Dunkel, das ihm so erschien.“ (EW 6, p. 87)

L'effet de désorientation spatiale est enfin parachevé par la question fatidique que Fridolin se pose deux fois à lui-même : Où suis-je ?⁵⁴⁶

Comme l'espace, le temps se déréalise au cours de la nuit. On connaît l'heure exacte à laquelle le récit s'ouvre (neuf heures du soir) ; ensuite, Fridolin sort de chez Marianne à onze heures⁵⁴⁷ ; on sait que Fridolin et Nachtigall se rencontrent un peu avant une heure du matin⁵⁴⁸ ; que leur discussion ne prend que quelques minutes, avant que Fridolin ne rejoigne le magasin de Gibiser « en quelques minutes »⁵⁴⁹. Les marques temporelles cessent ensuite dès que commence le trajet en fiacre jusqu'à la villa, et reprendront dès que Fridolin aura été libéré de son deuxième trajet en fiacre, après avoir été expulsé de la villa⁵⁵⁰, puis lorsqu'il rejoindra l'appartement familial⁵⁵¹. La précision des indications temporelles renvoie clairement à l'univers réglé du quotidien (ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les pensées de Fridolin sont particulièrement occupées par l'organisation des journées⁵⁵²), leur disparition pendant la scène de l'orgie accentue ainsi de fait la sensation de perte des repères. L'espace et le temps, réalités mesurées avec une précision étonnante pour un récit de Schnitzler, se trouvent soudainement distendus dès que Fridolin pénètre l'univers onirique du bal. Albertine, au moment où elle racontera son propre rêve, confirmera d'ailleurs en creux cette interprétation : « il n'y avait ni espace ni temps »⁵⁵³.

La désorientation va de pair avec une autre caractéristique de l'expérience onirique : les actions semblent se produire d'elles-mêmes. Fridolin perçoit des actions sans toujours pouvoir déterminer qui en est l'agent : les objets semblent s'actionner d'eux-mêmes⁵⁵⁴, les paroles renvoient à de simples « voix » et non aux êtres humains qui les prononcent⁵⁵⁵, des

⁵⁴⁶ „Wo bin ich nun eigentlich ?“ (EW, p. 87) ; „Wo bin ich ?“ (EW 6, p. 88)

⁵⁴⁷ „[...] von einer nahen Kirche schlug es elf.“ (EW 6, p. 71)

⁵⁴⁸ EW 6, p. 79

⁵⁴⁹ EW 6, p. 83

⁵⁵⁰ „Von einer Turmuhr schlug es drei Uhr morgens“ (EW 6, p. 97)

⁵⁵¹ „Es war vier Uhr morgens, als er die Treppe zu seiner Wohnung hinaufschritt.“ (EW 6, p. 99)

⁵⁵² „Und es fiel ihm ein, daß er morgen um acht Uhr auf der Abteilung sein, von elf bis eins Privatpatienten besuchen, nachmittags von drei bis fünf Ordination halten mußte und daß ihm auch für die Abendstunden noch einige Krankenbesuche bevorstanden“ (EW 6, p. 71) ; „Das Programm für den Tag hatte er sorgfältig, ja mit einiger Pedanterie entworfen.“ (EW 6, p. 107)

⁵⁵³ NR p. 127 ; EW 6, p. 103 : „Es gab weder Zeit noch Raum“

⁵⁵⁴ Cf exemples suivants : „Die Türe zwischen Gibiser und Fridolin schloß sich, und sofort wurde der Riegel vorgelegt.“ (EW 6, p. 86) ; „Ein schmaler, vom Hause her beleuchteter Pfad führte bis zum Tor, zwei Flügel sprangen auf.“ (EW 6, p. 88) ; „Türen rechts und links hatten sich aufgetan.“ (EW 6, p. 89) ; „Die Türen nach beiden Seiten schlossen sich.“ (EW 6, p. 93)

⁵⁵⁵ Cf exemples suivants : „Parole?« umflüsterte es ihn zweistimmig.“ (EW 6, p. 88) ; „Plötzlich flüsterte eine weibliche Stimme hinter ihm.“ (EW 6, p. 88) ; „In diesem Augenblick aber flüsterte es neben ihm : Parole !“ (EW 6, p. 93)

bras se saisissent de Fridolin et représentent une force aussi implacable qu'anonyme⁵⁵⁶. Dans l'univers du bal (mais on voit que des premiers signes avaient déjà été dispersés lors de sa visite à Gibiser), les phénomènes se produisent comme par magie, sans qu'on puisse en donner la cause. Les actions de Fridolin lui-même sont décrites comme si elles n'étaient pas le résultat d'une volonté claire du sujet. Toute action opérée par Fridolin semble manifester une forme d'aliénation à lui-même. Celle-ci est soit suggérée par l'absence de motivation alors que ses moindres pensées sont décrites (lorsqu'il veut enlacer une des nonnes⁵⁵⁷), par une volonté incertaine (lorsqu'il tend le bras vers le voile de sa protectrice⁵⁵⁸), ou par l'inexplicabilité de sa propre réaction (lorsqu'il rit sans pouvoir expliquer pourquoi⁵⁵⁹). Cette dépersonnalisation des actions renvoie à la sensation de perte de contrôle (voire à la passivité) typique des rêves.

Dernier élément de la structure onirique mise en œuvre dans la *Traumnovelle* : deux pulsions (l'angoisse et le désir) parcourent le récit et en sont le moteur. L'angoisse se manifeste lors des étapes successives du parcours nocturne de Fridolin, en suivant une gradation assez nette. Elle apparaît tout d'abord indirectement à travers le manque d'audace de Fridolin, évoqué une première fois lorsqu'Albertine rappelle la déception qu'elle a ressentie devant le conformisme de sa demande en mariage. Le manque d'audace apparaît comme symptôme d'une forme d'insécurité, dont l'angoisse va ensuite devenir la traduction pulsionnelle pendant les aventures de la nuit – l'intensification du sentiment en pulsion étant typique du rêve. Les marques de l'angoisse dans le récit sont multiples : la rencontre avec les étudiants dans la rue conduisent déjà Fridolin à douter de son propre courage⁵⁶⁰. Alors que Fridolin arrive à articuler pour lui-même une réponse cohérente et lucide à cette première interrogation (il se rappelle que son métier est en soi plus dangereux qu'une parodie de duel avec un étudiant), il hésite à nouveau au moment d'entrer chez la prostituée Mizzi⁵⁶¹, avant

⁵⁵⁶ „Doch ehe noch Fridolin das Bild ihres Antlitzes zu erhaschen vermochte, war er von unwiderstehlichen Armen erfaßt, fortgerissen und zur Tür gedrängt worden ; im Augenblick darauf befand er sich im Vorraum, die Türe hinter ihm fiel zu, ein verlarvter Bedienter brachte ihm den Pelz, war ihm beim Anziehen behilflich, und das Haustor öffnete sich. Wie von einer unsichtbaren Gewalt fortgetrieben eilte er weiter, er stand auf der Straße [...].“ (EW 6, p. 95)

⁵⁵⁷ „Er vermutete, daß das Geschöpf an seiner Seite [...] zu ihm gesandt war, ihn zu prüfen und zu versuchen. Trotzdem breitete er die Arme nach ihr aus, um sie an sich zu ziehen [...].“ (EW 6, p. 90)

⁵⁵⁸ „Und er rührte mit den Händen an den Schleier, der um ihr Haupt geschlungen war, als wollte er ihn herunterziehen.“ (EW 6, p. 92)

⁵⁵⁹ „Er lachte und hörte sich, wie man sich im Traume hört. [...] Er lachte wieder und kannte sein Lachen nicht.“ (EW 6, p. 91)

⁵⁶⁰ „Und geradeso wie damals fühlte er jetzt sein Herz klopfen. Was ist das, fragte er sich ärgerlich und merkte nun, daß ihm die Knie ein wenig zitterten. Feig –? Unsinn, erwiderte er sich selbst.“ (EW 6, p. 72)

⁵⁶¹ „Es war ein zierliches, noch ganz junges Geschöpf, sehr blaß mit rotgeschminkten Lippen. Könnte gleichfalls mit Tod enden, dachte er, nur nicht so rasch! Auch Feigheit? Im Grunde schon.“ (EW 6, p. 74)

que la question du courage ne lui soit posée explicitement par Nachtigall⁵⁶². La question, inattendue et sans lien apparent avec la conversation, posée au discours direct comme pour mieux imposer sa force à l'esprit de Fridolin, qui mobilise en outre un terme inhabituel (version francisée du mot) apparaît dans le texte comme une étrangeté. Ceci n'en met que d'autant plus en relief le mot central de la phrase („Courage“). La thématization du courage et de la lâcheté est ensuite abordée furtivement lors de la visite à Gibiser⁵⁶³. Enfin, elle est développée lors du bal, puisque Fridolin est obsédé par la possibilité que son courage soit sans cesse mis à l'épreuve⁵⁶⁴. Surtout, le déroulement de la scène, qui se transforme pour lui en une inquisition par la foule des personnes présentes, et la dramatisation portée par l'alternance d'injonctions toujours plus pressantes et de ses refus obstinés, organisent l'épisode du bal comme une gradation vers l'angoisse.

Parallèlement, le désir émerge lui aussi comme élément récurrent, puis comme principe structurant du récit. L'expérience érotique est au cœur de la conversation inaugurale avec Albertine, et introduit ainsi d'emblée le thème du désir. Celui-ci apparaît lors de la discussion avec Marianne (certes, presque négativement⁵⁶⁵), puis de façon toujours plus prononcée dans les épisodes avec Mizzi, chez Gibiser (incarné dans la figure de la jeune fille⁵⁶⁶), puis lors du bal où il atteint sa représentation paroxystique. Rôle structurant de la pulsion, car la progression est si linéaire dans l'intensité du désir ressenti (faible face à Marianne, brusque mais superficiel chez Mizzi, mystérieux pour la fille de Gibiser, déchaîné lors du bal) que les événements successifs sont comme appelés par lui – et deviennent comme le reflet de la pulsion qui s'empare peu à peu du personnage. L'expression du désir lors de la scène de bal se situe au plus proche de l'expérience onirique dans la mesure où elle crée en même temps chez Fridolin une confusion des sentiments, une transformation soudaine de soi-même que l'on peut aussi considérer comme caractéristique du rêve :

⁵⁶² „»Här'zu«, sagte Nachtigall nach einigem Zögern. »Wenn ich einem auf der Welt vergennte – aber, wie macht man nur –«, und plötzlich: »Hast du Courage?« / »Sonderbare Frage«, sagte Fridolin im Ton eines beleidigten Couleurstudenten.“ (EW 6, p. 81)

⁵⁶³ „[Fridolin] erkundigte sich beim Hausmeister, ob der Maskenverleiher Gibiser hier im Haus wohnte, und hoffte im stillen, daß es nicht der Fall wäre.“ (EW 6, p. 83)

⁵⁶⁴ „[Fridolin] vermutete, daß das Geschöpf an seiner Seite [...] zu ihm gesandt war, ihn zu prüfen und zu versuchen.“ (EW 6, p. 90) / „oder die Erwägung, daß alles, was bisher geschehen, vielleicht eine Prüfung seines Muts bedeutet hätte und daß ihm die herrliche Frau als Preis zufallen würde, – das wußte er selbst nicht.“ (EW 6, p. 92)

⁵⁶⁵ „Er zog Marianne an sich, doch verspürte er nicht die geringste Erregung; eher flößte ihm der Anblick des glanzlos trockenen Haares, der süßlich-fade Geruch ihres ungelüfteten Kleides einen leichten Widerwillen ein.“ (EW 6, p. 70)

⁵⁶⁶ „Die Kleine preßte sich an Fridolin, als müßte er sie schützen. Ihr kleines schmales Gesicht war weiß bestäubt, mit einigen Schönheitspflästerchen bedeckt, von ihren zarten Brüsten stieg ein Duft von Puder und Rosen auf; aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust.“ (EW 6, p. 84).

Fridolin était comme ivre, pas seulement d'elle, de son corps odorant, de sa bouche incarnate, pas seulement de l'atmosphère de cette pièce, des mystères voluptueux qui l'entouraient ici ; — il était enivré et avide en même temps de tous les événements de cette nuit, dont aucun n'avait abouti ; de lui-même, de son audace, de la transformation qu'il sentait s'opérer en lui.⁵⁶⁷

Les deux pulsions sont même intriquées l'une dans l'autre, puisqu'on remarque que toute la nuit est construite sur la tension entre la sensation tangible du désir et l'angoisse ressentie face à la possibilité de son assouvissement (qui résulte finalement en une frustration systématique). Michaela Perlmann, qui parle pour désigner les images qui se présentent à Fridolin d'« images fantasmées » et d'« images déformées par l'angoisse »⁵⁶⁸, et Julia Freytag font une interprétation similaire de la place de l'angoisse et du désir dans les aventures nocturnes de Fridolin :

Au début du récit, lors d'une discussion où ils se rappellent la fête de carnaval de la veille, le couple Albertine – Fridolin est confronté à l'apparition des désirs et fantasmes sexuels que jusqu'alors ils s'étaient cachés l'un à l'autre ; à la suite de cette discussion, Fridolin, profondément ébranlé, se lance dans une odyssée nocturne à travers Vienne et se trouve pris dans diverses situations dominées par la séduction et l'angoisse.⁵⁶⁹

La dimension onirique de la nuit vécue par Fridolin est donc assez évidente, et se manifeste grâce à des éléments qui sont autant esthétiques que thématiques. Reste à identifier la fonction assignée à cette mise en scène dans l'ordre du récit.

3. Rêve et réalité dans la *Traumnovelle*

Souvent, le rêve participe d'une remise en cause de l'idée de réalité. Soit parce qu'il représente une expérience qui n'est pas dans l'ordre du rationnel et de l'explicable : on a déjà cité le rêve de Justina dans *Paracelsus*, qui permet de provoquer une confusion vertigineuse, en fait insoluble, sur le statut des faits mentionnés par Justina lorsqu'elle raconte son rêve. Soit parce que la mise en scène du rêve rend la frontière entre le rêvé et le vécu particulièrement floue. Schnitzler joue d'ailleurs fréquemment de cette frontière lorsqu'il

⁵⁶⁷ NR p. 108 ; EW 6, p. 92 : „Fridolin war wie trunken, nicht nur von ihr, ihrem duftenden Leib, ihrem rotglühenden Mund, nicht nur von der Atmosphäre dieses Raums, den wollüstigen Geheimnissen, die ihn hier umgaben; – er war berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht, deren keines einen Abschluß gehabt hatte; von sich selbst, von seiner Kühnheit, von der Wandlung, die er in sich spürte.“

⁵⁶⁸ Cf citation suivante : „Schnitzler zeigt, wie Realität in subjektiver Brechung zum Wunschbild oder auch zum Zerrbild der Angst wird.“, in Perlmann, *op. cit.*, p. 191

⁵⁶⁹ Nous traduisons. Citation originale : „Zu Beginn der Erzählung konfrontiert sich das Ehepaar Albertine und Fridolin in einem Gespräch, in dem sie den Karnevalball des vorherigen Abends Revue passieren lassen, mit ihren bisher voneinander verborgenen sexuellen Wünschen und Phantasien, in dessen Folge Fridolin zutiefst verstört in einer nächtlichen Odyssee durch Wien in verschiedene Verführungs- und Angstsituationen gerät.“ (Julia Freytag, article cité, p. 102)

décrit ce que ses personnages voient en rêve sans établir de rupture nette entre le cours normal de la conscience et le début du rêve⁵⁷⁰. L'utilisation de l'onirique dans la *Traumnovelle* semble correspondre à cette fonction : la mise en place d'une poétique onirique suggérerait que le personnage est en fait en train de rêver, puisque les choses se présentent à lui comme si elles arrivaient en rêve. Là est précisément la question : le récit de la nuit que vit Fridolin peut-il être considéré à part entière comme un récit de rêve ? Peut-il même faire douter le lecteur sur le caractère réel ou rêvé de tel ou tel épisode ?

La structure narrative semble l'infirmier. Pris dans l'ensemble, les différents épisodes composent une unité diégétique, temporelle et géographique qui ne laisse jamais réellement de place à la discontinuité ou l'incohérence du rêve. Les événements s'enchaînent selon un ordre et des transitions qui sont parfaitement explicables. Les raisons pour lesquelles Fridolin va d'un lieu à l'autre sont toujours explicitées. Le trajet du retour le menant jusqu'à chez lui est même assez détaillé pour que le lecteur n'ait pas de doutes sur le fait que « c'est bien arrivé ». Le principe de l'expérience onirique est une condensation (de la durée, de l'espace, des événements, des associations, des points de vue, etc.), qui se manifeste dans les transpositions littéraires de rêve à travers la mise en place d'une perspective narrative unique, l'utilisation de structures en asyndète (car la conscience en train de rêver perçoit une accumulation d'actions plutôt qu'elle ne livre de récit global, articulé et cohérent) et la prédominance du récit sur le commentaire. La nuit vécue par Fridolin se structure au contraire selon un schéma narratif classique où les différents niveaux (récit par le narrateur, commentaires du narrateur, pensées du personnage) s'articulent les uns aux autres. La présence marquée du narrateur, qui rend compte et commente les pensées du personnage jusqu'au cœur du bal, en est le signe le plus explicite. Il suffit d'ailleurs de comparer les aventures de Fridolin avec le rêve – clairement identifié comme tel – que raconte ensuite Albertine⁵⁷¹ pour prendre conscience de la différence entre les deux séquences. Il semble ainsi que la mise en miroir de ces deux épisodes à quelques pages d'intervalle ait pour fonction de relativiser l'impression que les événements de la nuit pourraient ne pas avoir réellement eu lieu.

Plusieurs éléments du récit attestent également de la réalité des faits : objets matériels (le déguisement de moine que Fridolin loue puis rend le lendemain ; le masque

⁵⁷⁰ Voir notamment ce procédé pour les rêves décrits dans *Casanovas Heimfahrt, Frau Berta Garlan, Fräulein Else, Flucht in die Finsternis, Frau Beate und ihr Sohn*.

⁵⁷¹ Voir EW 6, p. 101 à 105

retrouvé par Albertine et qu'elle pose sur le lit à la fin du récit) ; lieux, puisque Fridolin repasse le jour suivant par toutes les étapes de la nuit (l'appartement de Mizzi, le magasin de Gibiser, l'hôtel de Nachtigall, la villa où a lieu l'orgie) ; même les faits qui peuvent sembler mystérieux trouvent une explication immédiate : il n'est pas étonnant que Fridolin ait été reconnu et qu'une lettre lui soit adressée, puisque ses initiales sont inscrites dans la doublure du manteau qu'il avait laissé⁵⁷². Un homme qui s'enfuit soudainement devant lui est seulement effrayé par son déguisement⁵⁷³. Lorsque Fridolin lui-même se demande durant la nuit si tout ce qu'il a vécu n'est pas le produit d'un rêve ou d'une hallucination, son pouls lui confirme qu'il est bien éveillé⁵⁷⁴. Le récit semble ainsi mettre en scène des situations mystérieuses pour pouvoir ensuite mieux les désamorcer et garantir la réalité des faits décrits. Il y a certes dans le récit une mise en scène de l'étrange et de l'onirique, mais qui n'arrive pas à s'imposer durablement pour mettre en doute le statut des différents épisodes. La trame narrative relève indubitablement du réel, mais elle est parsemée de détails qui créent une impression de rêve.

Comment expliquer, dès lors, que se mêlent une poétique insistante de l'onirique et cette rationalisation systématique des phénomènes ? C'est que la question du réel n'est pas celle que pose le récit. Son objet n'est manifestement pas de mettre en scène une possible confusion entre réel et irréel, mais plutôt de mettre deux régimes d'expérience en regard l'un de l'autre : celui, habituel, de la perception consciente ; et celui, étrange, de la vie onirique, où les pulsions règnent en maître. La dimension onirique imprègne avant tout la perception du personnage, plus que l'univers narratif en général. Michaela Perlmann fait le même constat ; selon elle, l'enjeu n'est pas de montrer du surnaturel ou de l'irréel, mais bien de se concentrer sur la façon dont le réel est perçu par le personnage :

Le caractère onirique des événements vécus par Fridolin au cours de la nuit s'explique moins par l'intention de représenter une supra-réalité que par la volonté de montrer les images qui peuplent la conscience intermédiaire de Fridolin. Schnitzler montre comment la réalité, quand elle est

⁵⁷² „Und überdies – er lächelte unwillkürlich über seine Zerstretheit – im Futter seines Pelzes war sein Monogramm und seine genaue Adresse eingenäht.“ (EW 6, p. 112)

⁵⁷³ „Fridolin stellte sich wie gegen einen Angriff in Bereitschaft, aber unerwarteterweise machte der Strolch plötzlich kehrt und lief davon. Was bedeutet das? fragte sich Fridolin. Dann besann er sich, daß er unheimlich genug aussehen mochte, nahm den Pilgerhut vom Kopf, knöpfte den Mantel zu, unter dem das Mönchhabit bis über die Knöchel schlotterte.“ (EW 6, p. 97)

⁵⁷⁴ „Vielleicht war er schon krank. Hatte er nicht Fieber? Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett, – und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riß die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls. Kaum beschleunigt. Alles in Ordnung. Er war völlig wach.“ (EW 6, p. 99)

médiatisée par la subjectivité, peut se faire fantasme ou vision d'angoisse. Ainsi, il souligne aussi le fait que la focalisation est centrale dans la narration littéraire.⁵⁷⁵

De la même façon, Julia Freytag réfute l'interprétation d'une mise en doute radicale du réel par le rêve :

Dans le texte de Schnitzler, les événements vécus par Fridolin, le héros masculin, semblent des images oniriques, comme une réalité distordue par le rêve. [...] Malgré ce que le titre du récit pourrait laisser entendre, Schnitzler ne représente pas l'Odyssée nocturne de Fridolin comme un rêve, mais comme une expérience qui a l'apparence du rêve.⁵⁷⁶

Prises ensembles, ces deux interprétations fixent le cadre de notre propre analyse : avec Julia Freytag, nous voulons insister sur le fait que l'esthétique onirique mise en œuvre est avant tout une esthétique du visuel, une esthétique qui se donne l'apparence du rêve. Avec Michaela Perlmann, nous voulons faire le lien entre les régimes de vision mis en place et les pulsions qui dominant le récit.

II. Le visuel comme élément de la poétique onirique

Après avoir clarifié la fonction du rêve dans la *Traumnovelle* – qui n'est donc pas, à la manière baroque, de faire croire que le monde ou le récit puissent être des songes –, nous souhaitons analyser le rôle spécifique du visuel dans la poétique onirique décrite plus haut. Cette fonction est plurielle : le visuel est bien entendu un des éléments qui contribuent à ce que se crée une impression de l'onirique ; mais l'importance du visuel oriente en retour le rôle que joue la dimension onirique à l'échelle du récit. C'est cet aller-retour, du visuel dans l'onirique et de l'onirique comme visuel, que nous voulons analyser. Nous entendons ainsi explorer la portée du terme utilisé par Julia Freytag, « *traumähnlich* » : l'enjeu est davantage d'avoir des points communs avec le rêve, d'abriter certains éléments qui relèvent du rêve, d'apparaître fugacement comme rêve, et non d'exister comme rêve. Se contenter d'une

⁵⁷⁵ Nous traduisons. Citation originale : „Der traumhafte Charakter der nächtlichen Erlebnisse Fridolins erklärt sich also nicht aus der Intention Schnitzlers, das „Überwirkliche“ darzustellen, er erklärt sich vielmehr aus dem Bestreben, ein Spiegelbild von Fridolins Mittelbewusstsein zu geben. Schnitzler zeigt, wie Realität in subjektiver Brechung zum Wunschbild oder auch zum Zerrbild der Angst wird. Er unterstreicht damit gleichzeitig den Perspektivismus literarischen Erzählens“ Michaela Perlmann, *op. cit.*, p. 91

⁵⁷⁶ Nous traduisons. Citation originale : „In Schnitzlers Text wirken die Erlebnisse der männlichen Hauptfigur Fridolin wie Traumbilder, wie eine traumhaft verzerrte Realität. [...] Entgegen der Erwartung, die der Titel der Erzählung erzeugt, stellt Schnitzler Fridolins nächtliche Odyssee nicht als Traum, sondern als traumähnliches Erlebnis dar.“ (Julia Freytag, article cité, p. 102)

parenté avec le rêve relève d'un choix ; nous nous demanderons donc quel rôle le fait de « se montrer parfois comme rêve » donne à l'onirique dans le cadre de la réflexion construite par le récit.

1. Le visuel en appui de la poétique onirique

On l'a vu : l'inscription de l'onirique dans la *Traumnovelle* relève autant d'une logique que d'une poétique. La proximité avec le rêve passe autant par l'organisation des épisodes et leur succession, que par l'apparition et la disparition des différents personnages ou par la configuration des dialogues. Elle implique les différentes modalités de perception, altérées comme les sensations peuvent l'être durant le rêve. Parmi ces modalités de perception, le visuel tient un rôle central. Il n'est pas le seul – ce qui se dit porte par exemple l'impression du rêve autant que ce qui se voit⁵⁷⁷. Mais le visuel est le *medium* de représentation principal pour décrire la nuit vécue par Fridolin. La mise en scène du visuel s'y impose au fil des épisodes à mesure que le personnage s'éloigne de la réalité quotidienne qui lui est familière. Si les épisodes avec Marianne, Mizzi et Nachtigall passent peu par le visuel, celui-ci se fait de plus en plus présent lors de la visite chez Gibiser, puis surtout lors du bal. Le lien entre visualité et esthétique du rêve est alors particulièrement évident, dans la mesure où chaque caractéristique de la poétique onirique (telles que nous les avons identifiées *supra*) trouve sa traduction dans le domaine de la représentation visuelle.

Le visuel permet tout d'abord de créer des effets de discontinuité, dont on a vu qu'ils étaient un élément central du rêve. Le monde de la nuit que Fridolin découvre est un monde où la cohérence et l'enchaînement compréhensible entre les phénomènes font souvent défaut. On passe brusquement d'une situation à une autre, sans toujours comprendre pourquoi. Cette impression se décline particulièrement dans le champ visuel, et s'en trouve d'ailleurs renforcée : Fridolin ne peut souvent que constater visuellement tel ou tel changement ; voir coïncide alors explicitement avec une incapacité à comprendre ; passer par le visuel est donc une façon d'ancrer l'inexplicable.

⁵⁷⁷ On note par exemple que la mise en scène de la parole contribue significativement à l'esthétique du rêve, à la fois en accentuant l'impression d'irréalité et en portant la gradation de la tension tout au long de l'épisode. Le ton solennel que Fridolin emploie spontanément l'étonne lui-même, comme s'il ne maîtrisait pas sa propre parole. Ensuite, le dialogue avec la nonne, mais surtout la confrontation avec l'ensemble des cavaliers inscrivent dans le fil du texte un effet de compte-à-rebours qui accentue l'idée d'un danger imminent et qui renforce la tension proprement onirique de la scène.

Les jeux de contraste sur la luminosité sont en ce sens particulièrement intéressants. Dans la nuit décrite par Schnitzler prédomine une obscurité qui n'est que rarement troublée par l'apparition de lumières blafardes qui renforcent la tonalité générale : l'appartement de Marianne⁵⁷⁸, les rues de Vienne⁵⁷⁹ et enfin le café où Fridolin rencontre Nachtigall⁵⁸⁰ sont plongés dans une pénombre que les lumières, toujours tamisées, n'éclairent guère. La visite chez Gibiser marque cependant une rupture : l'éclairage y devient instable. Dès l'arrivée dans le magasin de déguisements, l'obscurité qui règne est troublée par le scintillement de petites lampes qui s'allument soudainement :

Cela sentait la soie, le velours, les parfums, la poussière et les fleurs séchées ; des éclairs argent et rouge traversaient l'obscurité ambiante ; et soudain brillèrent une foule de petites lampes entre les armoires ouvertes d'un long couloir étroit dont l'extrémité se perdait dans l'obscurité. De gauche et de droite étaient suspendus des costumes de toutes sortes ; d'un côté des chevaliers, des pages, des paysans, des chasseurs, des savants, des Orientaux, des bouffons, de l'autre des Dames de cour, de nobles Demoiselles, des paysannes, des caméristes, des Reines de la Nuit. Au-dessus des costumes, on pouvait voir les couvre-chefs correspondants, et Fridolin avait la sensation de marcher à travers une allée de pendus sur le point de s'inviter mutuellement à danser.⁵⁸¹

La déstabilisation est double : non seulement la luminosité change brusquement, mais en outre pour révéler un spectacle qui semble irréel. Ces costumes qui apparaissent soudainement et qui semblent des cadavres provoquent un double effet d'aliénation au réel. Le même effet est répété l'instant d'après, lorsque Fridolin et Gibiser découvrent une vision pour le moins improbable :

Mais Gibiser lui-même restait figé, il tâtonna à la recherche de quelque interrupteur caché — et une clarté aveuglante se répandit aussitôt jusqu'au bout du couloir, où l'on pouvait voir une petite table sur laquelle étaient disposés des assiettes, des verres et des bouteilles. De leurs chaises placées respectivement à gauche et à droite de la table se levèrent deux francs-juges en toge rouge, tandis qu'un mignon petit être en vêtements clairs disparaissait au même instant.⁵⁸²

⁵⁷⁸ „Er trat durch den unbeleuchteten Vorraum in das Zimmer und sah sofort, daß er zu spät gekommen war. Die grün verhängte Petroleumlampe, die von der niederen Decke herabhing, warf einen matten Schein über die Bettdecke, unter der regungslos ein schmaler Körper hingestreckt lag. [...] Als der Arzt eingetreten war, hatte [Marianne] den Blick zu ihm gewandt, doch in der kärglichen Beleuchtung sah er kaum, ob ihre Wangen sich röteten wie sonst, wenn er erschien.“ (EW 6, p. 66)

⁵⁷⁹ „Er überquerte den Rathausplatz, der trüb erglänzte wie ein bräunlicher Teich [...]“ (EW 6, p. 72)

⁵⁸⁰ „[...] und endlich [...] trat er in ein Kaffeehaus niederen Ranges ein, das altwienerisch gemütlich, nicht besonders geräumig, mäßig beleuchtet und zu dieser späten Stunde nur wenig besucht war.“ (EW 6, p. 76)

⁵⁸¹ NR p. 96 ; EW 6, p. 83 : „Es roch nach Seide, Samt, Parfüms, Staub und trockenen Blumen ; aus schwimmendem Dunkel blitzte es silbern und rot ; und plötzlich glänzten eine Menge kleiner Lämpchen zwischen offenen Schränken eines engen, langgestreckten Gangs, der sich rückwärts in Finsternis verlor. Rechts und links hingen Kostüme aller Art ; auf der einen Seite Ritter, Knappen, Bauern, Jäger, Gelehrte, Orientalen, Narren, auf der anderen Hofdamen, Ritterfräulein, Bäuerinnen, Kammerzofen, Königinnen der Nacht. Oberhalb der Kostüme waren die entsprechenden Kopfbedeckungen zu sehen, und es war Fridolin zumute, als wenn er durch eine Allee von Gehängten schritte, die im Begriff wären, sich gegenseitig zum Tanz aufzufordern.“

⁵⁸² NR p. 96 ; EW 6, p. 84 : „Gibiser selbst aber stand starr, tastete nach einem irgendwo versteckten Schalter – und eine blendende Helle ergoß sich sofort bis zum Ende des Gangs, wo ein kleines gedecktes Tisch mit Tellern,

Là aussi, le contraste de luminosité accompagne une vision si surprenante qu'on peut douter de sa réalité. Dans les deux cas, ce sont autant les conditions de la vision que la vision elle-même (une troupe de pendus d'un côté, un dîner en plein milieu d'un magasin de costumes de l'autre) qui déstabilisent le personnage et le lecteur. Soudain, le monde change entièrement d'aspect (on passe du non-voir au voir) pour faire apparaître des figures complètement inattendues. Par ces effets de contrastes, le récit met en scène un monde qui n'a plus la continuité ni la cohérence habituelles, et prend donc une teinte onirique.

D'autres effets de contraste semblables seront encore utilisés par la suite : lorsque Fridolin quitte le magasin de Gibiser, le changement brusque de luminosité se répète et s'intègre dans une phrase qui a tout de la rhétorique du rêve :

Gibiser étouffa un ricanement. Une lumière jaillit soudain dans la cage d'escalier, la porte entre Gibiser et Fridolin se referma et fut aussitôt verrouillée.⁵⁸³

L'accumulation de segments courts accélère le rythme et donne l'impression d'un processus qui advient de lui-même, phénomène typique du rêve, renforcé en outre par le fait que les objets semblent s'actionner d'eux-mêmes. Ce procédé du contraste lumineux sera réutilisé lors de l'orgie, quand une salle inondée de lumière apparaît soudainement pour donner à voir des corps de femmes nues :

Des portes s'étaient ouvertes à droite comme à gauche ; Fridolin reconnut d'un côté, au piano, les contours évanescents de la silhouette de Nachtigall, tandis que la pièce située en face rayonnait d'une clarté aveuglante, et des femmes se tenaient là, immobiles, portant toutes des voiles sombres autour de la tête, du front et de la nuque et un loup noir à dentelle sur le visage, mais par ailleurs totalement nues.⁵⁸⁴

Systématiques, les changements brusques de luminosité sont une composante du monde dans lequel Fridolin a pénétré. Associés à l'apparition de visions surprenantes ou inattendues, ils montrent le réel comme instable et renforcent l'impression de discontinuité propre au rêve. La discontinuité visuelle des épisodes nocturnes repose par ailleurs sur les effets de déguisement et de travestissement, qui se multiplient eux aussi à partir de la visite

Gläsern und Flaschen zu sehen waren. Von zwei Stühlen rechts und links erhoben sich je ein Femrichter in rotem Talar, während ein zierliches helles Wesen im selben Augenblick verschwand.“

⁵⁸³ NR p. 100 ; EW 6, p. 86 : „Gibiser lachte höhnisch und lautlos. Im Stiegenhaus flammte plötzlich Licht auf, die Türe zwischen Gibiser und Fridolin schloß sich, und sofort wurde der Riegel vorgelegt.“

⁵⁸⁴ NR p. 105 ; EW 6, p. 89 : „Türen rechts und links hatten sich aufgetan, auf der einen Seite erkannte Fridolin am Klavier die verdämmernden Umrisse von Nachtigalls Gestalt, der gegenüberliegende Raum aber strahlte in blendender Helle, und Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig nackt.“

chez Gibiser. Le bal impose que le thème du déguisement soit central. Mais Schnitzler l'utilise surtout pour accentuer l'impression que le monde perçu par Fridolin perd peu à peu sa cohérence. Il est rare en effet qu'un personnage soit vu deux fois habillé de la même façon. Chez Gibiser, les deux *Femrichter* et Fridolin lui-même changent d'aspect. Nous citons également ci-dessous le passage de la scène du bal où les invités se transforment de moines en cavaliers, et dont la description, faite *a posteriori*, marquant ainsi un temps de retard, reprend les caractéristiques qui sont celles des travestissements oniriques :

Pierrette se retourna, regarda vers le fond du couloir et fit un geste d'adieu à la fois joyeux et plein de regrets. Fridolin suivit son regard ; il n'y avait plus là-bas de francs-juges, mais deux jeunes gens élancés en redingote et cravate blanche ; tous deux avaient cependant gardé leur loup rouge sur le visage. Pierrette descendit l'escalier en colimaçon avec une grande légèreté, Gibiser marchant derrière elle et Fridolin fermant la marche.⁵⁸⁵

[Fridolin] aperçut à droite dans un grand miroir mural un pèlerin squelettique qui n'était autre que lui-même, et s'étonna de ce que tout se passât finalement de façon si naturelle.⁵⁸⁶

Mais il n'en allait sans doute pas différemment des autres. Les premiers souffles ravis se transformèrent en soupirs qui résonnaient comme une profonde douleur ; quelque part, un cri se libéra ; — et soudain, comme chassés hors de la salle crépusculaire, ils se précipitèrent tous, non plus en bure de moine, mais en fastueux habit de chevalier blanc, jaune, bleu et rouge, sur les femmes qui les accueillirent dans un grand rire dément et presque méchant.⁵⁸⁷

Si on ajoute à ces exemples le fait que les femmes présentes au bal changent aussi d'aspect (elles accueillent les invités habillées en nonnes, puis, soudain, se montrent nues, avant que la sauveuse de Fridolin n'apparaisse à la fin du passage à nouveau dans son costume de nonne pendant que les autres femmes, derrière elle, sont toujours nues), il apparaît que le thème du déguisement fait partie des éléments qui imprègnent l'expérience de Fridolin tout au long de la nuit. Le déguisement contribue ainsi à déterminer le rapport du personnage au réel : celui-ci se décline en apparitions qui changent sans cesse et troublent toujours un peu plus la cohérence générale de l'ensemble. Dans les deux premiers cas, le narrateur ne fait que constater la présence de figures ou silhouettes nouvelles. Les individus ne changent pas d'aspect ; ils sont remplacés par d'autres, sans qu'un lien d'identité soit *a priori* établi par la conscience – au moins dans un premier temps. On voit deux jeunes hommes et un pèlerin, et

⁵⁸⁵ NR p. 99 ; EW 6, p. 85 : „Pierrette wandte sich um, blickte zum Ende des Gangs und winkte einen wehmütigeren Abschiedsgruß hin. Fridolin folgte ihrem Blick; dort standen keine Femrichter mehr, sondern zwei schlanke junge Herren in Frack und weißer Krawatte, doch beide noch mit den roten Larven über den Gesichtern. Pierrette schwebte die Treppe hinab, Gibiser ging hinter ihr, ihnen folgte Fridolin.“

⁵⁸⁶ NR p. 99 ; EW 6, p. 85 : „Fridolin erblickte in einem großen Wandspiegel rechts einen hageren Pilger, der niemand anderer war als er selbst, und wunderte sich darüber, mit so natürlichen Dingen es eigentlich zugeht.“

⁵⁸⁷ NR p. 105 ; EW 6, p. 89 : „Doch wie ihm erging es wohl auch den andern. Die ersten entzückten Atemzüge wandelten sich zu Seufzern, die nach einem tiefen Weh klangen; irgendwo entrang sich ein Schrei; – und plötzlich, als wären sie gejagt, stürzten sie alle, nicht mehr in ihren Mönchskutten, sondern in festlichen weißen, gelben, blauen, roten Kavalierröcken aus dem dämmerigen Saal zu den Frauen hin, wo ein tolles, beinahe böses Lachen sie empfing.“

non deux *Femrichter* qui ont retiré leur costume, ou Fridolin qui a au contraire enfilé le sien. Le régime d'expérience ici n'est pas intellectualisé, mais purement visuel, dans le sens où les images enregistrées par la conscience ne sont pas immédiatement – au préalable – synthétisées par l'entendement, qui serait capable de les remettre en situation. Il le fait, mais toujours dans un second temps. Au départ, l'image existe et perdure, réduisant le réel à une surface visuelle changeante. La discontinuité des figures est donc soulignée par la prééminence chronologique de l'impression visuelle, et renforce à son tour le caractère onirique des scènes vues.

Dernier élément de discontinuité visuelle, qui est en fait associé de près au thème du déguisement : les jeux d'apparition et de disparition soudains. Si on remarque une première fois un effet de cette nature lorsque Fridolin perd soudainement de vue la fille de Gibiser (« Fridolin [...] s'étonna de ce que tout se passât finalement de façon si naturelle. Pierrette avait disparu, le vieux costumier ferma à clef derrière elle. »⁵⁸⁸), c'est surtout lors du bal que se multiplient les apparitions inattendues, qui prennent Fridolin par surprise et agissent comme autant de micro-ruptures dans le récit. Si la première occurrence est perçue par l'oreille (« Soudain, une voix féminine chuchota derrière lui : “Ne vous retournez pas vers moi.” »⁵⁸⁹), toutes les suivantes se feront d'abord par la vision – des apparitions au sens propre :

Soudain, une des femmes se retrouva à côté de Fridolin et chuchota [...].⁵⁹⁰

Soudain, l'un des chevaliers se trouva devant eux, le plus distingué de tous, le seul qui fût en habit blanc [...].⁵⁹¹

Un chevalier noir s'était subrepticement approché de lui, et comme Fridolin ne répondait pas tout de suite, il posa sa question une seconde fois.⁵⁹²

Un bras s'avança soudain vers son visage, comme pour lui arracher son masque, lorsqu'une des portes s'ouvrit soudain, laissant apparaître une femme — Fridolin ne pouvait avoir de doute sur la personne — en tenue de nonne, telle qu'il l'avait aperçue la première fois.⁵⁹³

⁵⁸⁸ NR p. 99 ; EW 6, p. 85 : „Fridolin [...] wunderte sich darüber, mit so natürlichen Dingen es eigentlich zugging. Pierrette war verschwunden, der alte Maskenverleiher sperrte hinter ihr ab.“

⁵⁸⁹ NR p. 104 ; EW 6, p. 89 : „Plötzlich flüsterte eine weibliche Stimme hinter ihm: Wenden Sie sich nicht nach mir um.“

⁵⁹⁰ NR p. 106 ; EW 6, p. 90 : „Plötzlich stand eine der Frauen neben Fridolin und flüsterte [...]“

⁵⁹¹ NR p. 109 ; EW 6, p. 92 : „Plötzlich stand einer der Kavaliere da, der vornehmste von allen, der einzige in weißer Tracht [...]“

⁵⁹² NR p. 110 ; EW 6, p. 93 : „Ein schwarzer Kavalier war unversehens zu ihm hingetreten, und da Fridolin nicht gleich erwiderte, stellte er seine Frage ein zweites Mal.“

⁵⁹³ NR p. 110 ; EW 6, p. 94 : „Irgendein Arm griff plötzlich nach seinem Gesicht, wie um ihm die Maske herunterzureißen, als plötzlich die eine Tür sich aufat und eine der Frauen – Fridolin konnte sich nicht im Zweifel darüber befinden, welche es war – dastand, in Nonnentracht, so wie er sie zuerst erblickt hatte.“

La dernière citation décrit l'instant où Fridolin échappe miraculeusement au sort funeste qui lui était promis. L'effet de retournement joue donc à plein, point d'orgue de la scène où la tension qui allait *crescendo* depuis que Fridolin avait été démasqué, matérialisée alors par le bras qui se tend jusque vers le visage du personnage, se résout en une image – une femme – qui s'impose brusquement et suspend le récit. Mais cette dernière occurrence renvoie surtout à un système narratif où la rupture est continue, et où elle est portée par la vue. Ce système fait converger le visuel, qui en soi relève de l'instable, avec le discontinu, sur lequel repose toute poétique onirique.

La perception visuelle n'est pas seulement discontinue, elle est aussi symptôme d'une perte de contrôle de la part du sujet. Les personnages autour de lui vont et viennent, sans que Fridolin ne puisse les suivre ou les retenir. C'est le cas d'une des femmes, au début de la scène, qui s'éloigne de lui, évanescence (« Et en baissant le ton, elle lui glissa encore, comme réjouie : "C'est lui, c'est bien lui." L'autre, étonnée : "Vraiment ?" et de retourner, avec son allure aérienne, dans le coin des chevaliers. »⁵⁹⁴). Le continu de la phrase, où la parole et le geste sont concomitants, autant que le choix du verbe (qui renforce l'impression d'irréalité et d'insaisissable) marquent la passivité de Fridolin. C'est aussi le cas un peu plus tard, lorsqu'un des cavaliers vient lui ravir la femme qui essaie de l'avertir :

[...] ; et, s'inclinant légèrement devant elle, il invita à danser, avec autant d'autorité que de courtoisie, la jeune femme qui parlait avec Fridolin. Il parut à Fridolin qu'elle hésita un instant. Mais l'autre l'avait déjà saisie par la taille et s'éloignait avec elle en tourbillonnant pour rejoindre les autres couples à côté, dans la salle illuminée.⁵⁹⁵

On note ici surtout le décalage entre le geste et la vision : Fridolin voit « après coup » le couple s'éloigner, comme si la position de regardant était doublée d'un temps de retard vis-à-vis du réel. La perte de pouvoir est double : parce que l'autre prive Fridolin de la femme qu'il convoite, mais aussi parce que celui-ci ne s'en rend compte qu'à contretemps. Cette mise en scène de la vision comme passivité renvoie à un thème qui parcourt toute la nuit, où action et vision sont de plus en plus représentées comme opposées l'une à l'autre, mutuellement exclusives. Pendant son parcours, Fridolin regarde plutôt qu'il n'agit. Chez Marianne et Mizzi, Fridolin est certes passif, sans pour autant qu'une dualité entre voir et faire soit particulièrement sensible. On remarque une première inflexion dans le magasin de costumes :

⁵⁹⁴ NR p. 106 ; EW 6, p. 90 : „Und leiser zu ihr, wie freudig : „»Er ist es, ja, er.« Die andere erstaunt: »Wirklich ?« und schwebte fort in die Ecke zu den Kavalieren.“

⁵⁹⁵ NR p. 109 ; EW 6, p. 92 : „[...] ; und mit einer kurzen, zwar höflichen, doch zugleich gebieterischen Verneigung forderte er die Frau, mit der Fridolin sprach, zu einem Tanze auf. Es war Fridolin, als zögerte sie einen Augenblick. Doch schon hatte der andere sie umfaßt und wirbelte mit ihr davon zu den andern Paaren im erleuchteten Nebensaal.“

Fridolin assiste en spectateur au vaudeville entre Gibiser, sa fille et les *Femrichter*, mais n'intervient pas en faveur de l'enfant alors qu'il s'y sent presque obligé⁵⁹⁶. Cette dialectique de l'action (absente) et du regard passif est d'autant plus marquante dans une scène où, pour la première fois, Fridolin n'est plus maître de ses actions et ne fait plus que suivre les mouvements ou instructions de Gibiser⁵⁹⁷. L'opposition entre voir et agir est ensuite beaucoup plus nette lors du bal, ce qui se traduit comme on l'a vu dans les modalités même de sa perception visuelle, mais plus généralement dans la mesure où Fridolin s'exclut systématiquement de l'assouvissement collectif du désir : il regarde sans oser participer, s'isole de fait, et son expérience limitée au visuel devient la marque narrative de son impuissance. Il serait justement erroné de dire que Fridolin, durant le bal, est dans la position d'un voyeur : son regard semble moins être obsessionnel que celui du rêveur, qui voit passer les différentes images du songe sans avoir de réelle prise sur elles. Julia Freytag partage d'ailleurs l'idée que cette prédominance conjointe (et convergente) du regard et de la passivité renforce la dimension onirique. Elle associe même cette passivité à un autre élément que nous avons également mis en valeur : les effets de contrastes lumineux :

Le sentiment d'irréalité, ainsi que l'entrée dans un monde où l'on passe de la pénombre à la lumière la plus aveuglante, où donc Fridolin ne peut s'orienter qu'avec peine, signalent une perception altérée et passive que l'on peut comparer au rêve. Lors du rêve, en effet, on voit des images défiler à toute vitesse, sans qu'on puisse les contrôler ; on a l'impression que la vision n'est pas un processus actif, et donc qu'on est comme livré à ses propres rêves. Les événements qui arrivent à Fridolin semblent être une suite d'images qui défilent sur un écran, écran de cinéma ou l'« écran intérieur du rêve ». [...] Comme une porte s'ouvre « comme par enchantement », certaines actions, qui ont lieu par la suite dans les pièces, les couloirs et les salons de la villa qui sert de décor au bal masqué, sont décrites comme si elles n'avaient pas d'auteur. Ceci éveille ici aussi l'impression que Fridolin se trouve pris dans un processus qui se déroule devant ses yeux, sans qu'il puisse y prendre part de façon active. Fridolin est le spectateur d'événements dont on n'arrive pas à savoir s'ils sont des mises en scène, qui les a mis en scène, qui en sont les acteurs, ou même s'il s'agit bien d'un jeu. [...] Les frontières entre le « moi » percevant et le monde extérieur

⁵⁹⁶ Cf les deux passages suivants : „»Oh, es tut nichts«, sagte Fridolin. Am liebsten wäre er dageblieben oder hätte die Kleine gleich mitgenommen, wohin immer – und was immer daraus gefolgt wäre.“ (EW 6, p. 84); „[...] doch dies alles tat er wie unter einem Zwang, denn immer stärker empfand er es wie eine Verpflichtung, zu bleiben und der Pierrette in einer drohenden Gefahr beizustehen.“ (EW 6, p. 85); „Dabei spürte er immer noch den Geruch von Rosen und Puder, der von Pierrettens Brüsten zu ihm aufgestiegen war. An welchem seltsamen Roman bin ich da vorübergestreift? Fragte er sich. Ich hätte nicht fortgehen sollen, vielleicht nicht dürfen.“ (EW 6, p. 87)

⁵⁹⁷ Plusieurs remarques du narrateur montrent effectivement que Gibiser commande le mouvement général de la scène et presse Fridolin, qui ne peut jamais que subir ces injonctions ou suivre son mouvement : „Er führte Fridolin über eine Wendeltreppe ins Magazin hinauf.“ (EW 6, p. 83) ; [Gibiser] wies auf eine dunkle Kutte, die zwischen einem Landsknecht und einem venezianischen Senator hing. Diese entspricht ihre Größe, hier der passende Hut, nehmen Sie, rasch.“ (EW 6, p. 85); „Die Larve, die Gibiser ihm nun in die Hand drückte [...].“ (EW 6, p. 85) ; Pierrette schwebte die Wendeltreppe hinab, Gibiser ging hinter ihm, ihnen folgte Fridolin.“ (EW 6, p. 85) „Dann öffnete [Gibiser] die Wohnungstür und drängte Fridolin ins Stiegenhaus.“ (EW 6, p. 85); „Gibiser lachte höhnisch und lautlos. Im Stiegenhaus flammte plötzlich Licht auf, die Türe zwischen Gibiser und Fridolin schloß sich, und sofort wurde der Riegel vorgelegt.“ (EW 6, p. 86). Cette mise en scène de la passivité est naturellement très importante, puisqu'elle peut elle aussi être considérée comme une caractéristique du rêve.

deviennent poreuses, de telle sorte que l'intérieur et l'extérieur se mêlent l'un à l'autre. Le sujet percevant se désagrège et se perd dans l'objet perçu.⁵⁹⁸

Pour plusieurs raisons, le visuel est donc un pilier de la poétique onirique mise en place par Schnitzler. Parce qu'il est prédominant, et que le rêve est souvent un récit en images ; parce qu'il renforce l'impression générale de discontinuité en faisant se succéder des séries de visions qui empêchent de voir une cohérence d'ensemble ; parce qu'il est de plus en plus flou, aussi, à mesure que les contours nets se fondent en couleurs⁵⁹⁹, ou que les silhouettes individuelles disparaissent au profit de fragments visuels désordonnés⁶⁰⁰ ; enfin, parce qu'il signale à la foi la passivité et la perte de contrôle du rêveur. L'impression onirique repose en grande partie sur une rhétorique de visions semblant appartenir au fantasme, mais aussi sur un paradigme général du visuel qui en soi-même est un élément central du rêve. Pour autant, la convergence entre rêve et visualité ne se limite pas à ces éléments stylistiques. Elle se fait également à travers les pulsions (l'angoisse et le désir) dont on a vu qu'elles étaient au cœur de l'expérience onirique vécue par Fridolin.

2. Le visuel comme intersection de la réalité, du rêve et de la pulsion

Deux pulsions parcourent donc la nuit de Fridolin, dont l'omniprésence renforce l'impression de rêve : elles sont centrales dans tous les épisodes, de sorte qu'on pourrait croire que les événements vécus par Fridolin sont – comme c'est le cas dans le fonctionnement psychique

⁵⁹⁸ Nous traduisons. Citation originale : „Das Gefühl der Unwirklichkeit sowie der Wechsel von halbdunklen und blendend-hellen Räumen, in denen sich Fridolin nur mühsam orientieren kann, verdeutlichen eine Irritation der Wahrnehmung und ein passives Wahrnehmen, das sich mit dem Träumen vergleichen lässt. Denn das Träumen, bei dem Traumbilder unkontrolliert „vorbeirauschen“, wird nicht als aktiv geführtes Sehen erlebt, so dass das Gefühl entsteht, seinen Träumen ausgeliefert zu sein. Fridolins Erlebnisse wirken wie eine Bilderfolge, die auf einem Bildschirm, einer Kinoleinwand oder auf der inneren „Traumleinwand“ abläuft. [...] So wie die von „Geisterhand“ geöffneten Türflügel werden auch in der Folge Vorgänge in den Räumen, Korridoren und Sälen der Villa, die Schauplatz des Maskenballs ist, beschrieben, ohne dass diesen ein ursächlich Handelnder zuordenbar wäre. Das erweckt auch hier den Eindruck, als befände sich Fridolin in einem Geschehen, das sich bloß vor seinen Augen vollzieht, ohne dass er aktiv daran teilnimmt. Fridolin ist Zuschauer von Ereignissen, die weder erkennen lassen, ob sie inszeniert sind, noch wer sie inszeniert hat, wer die Spieler sind und ob überhaupt gespielt wird. [...] Die Grenzen zwischen dem wahrnehmenden „Ich“ und der Außenwelt werden durchlässig, so dass Innen und Außen miteinander verschmelzen. Das Subjekt der Wahrnehmung löst sich auf und verliert sich im Objekt der Wahrnehmung.“ (Julia Freytag, article cité, p. 104)

⁵⁹⁹ Rapidement, Fridolin voit une masse indistincte de « cavaliers de toutes les couleurs » : „[...] in dem die bunten Kavaliers mit ihren nackten Tänzerinnen sich drehten.“ (p. 90); „Fridolin stand allein da im Mönchsgewand mitten unter bunten Kavalieren.“ (p. 93)

⁶⁰⁰ A la fin de la scène, Fridolin ne voit plus qu'une foule indistincte de masques : „Die andern männlichen Masken strömten herein [...]“ (p. 93)

du rêve – les produits de ces pulsions préexistantes. Ces deux pulsions, l'angoisse et le désir, sont d'autant plus intéressantes pour nous qu'elles sont étroitement liées au visuel.

Une question lancinante poursuit Fridolin : est-il courageux ? Marianne, les étudiants, Mizzi, la fille de Gibiser et enfin les femmes présentes au bal lui posent tous la même question : est-il trop lâche pour briser les interdits imposés par la société bourgeoise dont il est l'émanation et l'incarnation ? La question du courage se décline peu à peu en sensation d'angoisse, qui trouve son paroxysme lors du bal où Fridolin sait être un intrus dans une assemblée que Nachtigall avait dit être dangereuse⁶⁰¹. L'angoisse se concentre d'emblée sur un objet visuel : la peur d'être démasqué. On le remarque dès l'entrée de Fridolin dans la villa, où il interprète les regards furtifs comme autant de signes inquiétants :

Dans un coin se tenait un petit groupe, trois nonnes et deux moines ; on s'était furtivement tourné vers lui, puis presque aussitôt détourné, comme à dessein. Fridolin remarqua qu'il était le seul à avoir la tête couverte, il ôta son chapeau de pèlerin et déambula d'un air aussi dégagé que possible ; un moine lui frôla le bras et le salua de la tête ; mais derrière le masque, un regard inquisiteur sonda, le temps d'une seconde, les yeux de Fridolin.⁶⁰²

D'autres regards inscriront ensuite la crainte d'être surveillé comme un *leitmotiv* (« Fridolin vit que deux gentilshommes postés dans un autre coin avaient braqué leurs yeux sur lui [...]. »⁶⁰³). Le sentiment d'angoisse sera jusqu'à la fin centré sur le danger d'être démasqué, d'être vu alors même qu'on ne voit pas le visage des autres. Rester caché représente même pour Fridolin la dernière chose qu'il est prêt à défendre :

« Bas le masque ! » crièrent quelques voix en même temps. Comme pour se protéger, Fridolin étendit ses bras devant lui. Il lui aurait semblé mille fois plus pénible de se retrouver seul à visage découvert au milieu d'une foule masquée que soudain nu au milieu de personnes habillées. Et d'une voix ferme, il dit : « Si l'un de ces messieurs devait se sentir atteint dans son honneur par ma présence ici, je me déclare prêt à lui en donner réparation selon les manières habituelles. Mais je n'ôterai mon masque que si vous faites tous de même, Messieurs. »⁶⁰⁴

⁶⁰¹ „Nimm mich mit, Nachtigall.« / »Unmeglich, zu gefährlich.« (EW 6, p. 82). La dangerosité de la situation sera ensuite confirmée par la femme qui conjure Fridolin de quitter les lieux : »Frage nicht«, sprach nun die Zurückbleibende zu Fridolin, und wundere dich über nichts. Ich versuchte sie irrezuführen, aber ich sage dir gleich: auf die Dauer kann es nicht gelingen. Flieh, ehe es zu spät ist. Und es kann in jedem Augenblick zu spät sein. Und gib acht, daß man deine Spur nicht verfolgt. Niemand darf erfahren, wer du bist. Mit deiner Ruhe, mit dem Frieden deines Daseins wäre es vorbei für immer. Geh!«

⁶⁰² NR p. 103 ; EW 6, p. 88 : „In einem Winkel des Saales stand eine kleine Gruppe, drei Nonnen und zwei Mönche; von dort aus hatte man sich flüchtig zu ihm hin und gleich wieder, wie mit Absicht, abgewandt. Fridolin merkte, daß er als einziger das Haupt bedeckt hatte, nahm den Pilgerhut ab und wandelte so harmlos als möglich auf und nieder; ein Mönch streifte seinen Arm und nickte einen Gruß; doch hinter der Maske bohrte sich ein Blick, eine Sekunde lang, tief in Fridolins Augen.“

⁶⁰³ NR p. 106 ; EW 6, p. 90 : „Fridolin sah, daß von einer anderen Ecke her ihn zwei Edelleute scharf ins Auge gefaßt hatten [...].“

⁶⁰⁴ NR p. 111 ; EW 6, p. 93 : „Die Maske herunter !« riefen einige zugleich. Wie zum Schutz hielt Fridolin die Arme vor sich hingestreckt. Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt. Und mit fester Stimme sagte

La pulsion d'angoisse et la visualité se nourrissent mutuellement : l'angoisse de Fridolin lui fait rechercher les regards qui semblent l'avoir découvert, en même temps que la multiplication des regards ne cesse d'accroître l'angoisse. Le visuel porte ainsi une gradation de l'angoisse et prend le relais des occurrences précédentes.

La pulsion de désir est elle aussi étroitement liée au visuel. Le regard de Fridolin se porte régulièrement vers le corps des femmes (particulièrement lorsqu'elles se dénudent), et la succession de ces visions accompagne la gradation manifeste du désir érotique qu'il ressent :

Un autre bras le frôla. Cette fois, c'était celui d'une nonne. Comme les autres, elle avait un voile noir enroulé autour du front, de la tête et de la nuque. Sous la dentelle de soie noire de son loup brillait sa bouche sanguine.⁶⁰⁵

Des portes s'étaient ouvertes à droite comme à gauche, [...] et des femmes se tenaient là, immobiles, portant toutes des voiles sombres autour de la tête, du front et de la nuque et un loup noir à dentelle sur le visage, mais par ailleurs totalement nues. Les yeux de Fridolin allaient avec avidité de silhouettes plantureuses à des silhouettes minces, de délicates à d'autres aux formes épanouies [...].⁶⁰⁶

Fridolin [...] supposa que la créature à côté de lui — sa taille svelte était celle d'un jeune garçon — était envoyée pour l'éprouver et le tenter.⁶⁰⁷

Un frémissement parcourut son corps nu, se communiqua à lui, obnubilant presque ses sens.⁶⁰⁸

Le désir ne naît pourtant pas de la simple « désidérabilité » des corps vus. Il est aussi lié au fait même de ne pas tout voir, puisque les femmes nues conservent leur masque jusqu'au bout. Le désir de Fridolin se nourrit immédiatement de l'ambiguïté qui consiste à voir sans voir complètement ; c'est même ce statut ambigu du regardé qui transforme le plaisir de la contemplation en désir proprement dit :

[...] — et que chacun de ces charmes dévoilés restât cependant un mystère, que derrière ces masques noirs, énigme insoluble entre toutes, de grands yeux fussent rivés sur lui, voilà qui transformait l'indicible plaisir de voir en une torture de désir presque insoutenable.⁶⁰⁹

er: „Wenn einer von den Herren sich durch mein Erscheinen in seiner Ehre gekränkt fühlen sollte, so erkläre ich mich bereit, ihm in üblicher Weise Genugtuung zu geben. Doch meine Maske werde ich nur in dem Falle ablegen, daß Sie alle das gleiche tun, meine Herren.““

⁶⁰⁵ NR p. 104 ; EW 6, p. 88 : „Wieder streifte ihn ein Arm. Diesmal war es der einer Nonne. Wie die andern hatte auch sie um Stirn, Haupt und Nacken einen schwarzen Schleier geschlungen, unter den schwarzen Seidenspitzen der Larve leuchtete ein blutroter Mund.“

⁶⁰⁶ NR p. 105 ; EW 6, p. 89 : „Türen rechts und links hatten sich aufgetan, [...] und Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig nackt. Fridolins Augen irrten durstig von üppigen zu schlanken, von zarten zu prangend erblühten Gestalten [...].“

⁶⁰⁷ NR p. 106 ; EW 6, p. 90 : „Fridolin [...] vermutete, daß das Geschöpf an seiner Seite – es war knabenhaft und schlank gewachsen – zu ihm gesandt war, ihn zu prüfen und zu versuchen.“

⁶⁰⁸ NR p. 107 ; EW 6, p. 90 : „Ein Zittern ging durch ihren nackten Leib, das sich ihm mitteilte und ihm fast die Sinne umnebelte.“

Le masque devient ainsi l'objet qui cristallise le désir érotique. Quand Fridolin essaiera d'arracher celui de l'inconnue venue le prévenir, le geste sera décrit comme une conséquence directe du désir violent qui l'anime⁶¹⁰. La scène finale, qui constitue le point culminant de l'épisode, où la tension et le désir sont à leur paroxysme⁶¹¹, fera justement converger cette double dimension du désir : désir de voir le nu, mais aussi désir de découvrir le visage, donc l'identité de la femme convoitée. Que cette révélation n'ait finalement pas lieu définit la réelle nature du visuel dans la *Traumnovelle* (qui ne permet jamais de découvrir), et représente en outre un élément-clé de la mise en scène onirique, tant cette conclusion suspendue – où la révélation échappe au dernier moment – reprend la structure évanescence des rêves :

.Sa tenue sombre tomba comme par enchantement, elle se tenait là dans la blancheur lumineuse de son corps, et, saisissant le voile qui était enroulé autour de son front, de sa tête et de sa nuque, elle s'en défit d'un étrange mouvement circulaire. Il tomba sur le sol, sa chevelure sombre s'écrouta sur ses épaules, sa poitrine et ses reins, — mais avant même que Fridolin ait pu entrevoir l'image de son visage, il avait été empoigné par des bras irrésistibles et traîné jusqu'à la porte [...].⁶¹²

Comment comprendre le lien entre pulsion et visualité tel qu'il est construit par le récit ? On le remarque notamment dans le cas du désir, qui est la pulsion dont la dimension visuelle est la plus affirmée : la pulsion se donne à voir avec d'autant plus de force que sa représentation par le visuel tend à intensifier son effet. Cette « représentation » de nature visuelle est plurielle : elle passe tout d'abord par la description des réactions de Fridolin à la vision des corps nus. Mais elle se fonde aussi sur les quelques éléments visuels qui ressortent particulièrement dans le récit et incarnent la fascination que la figure désirée exerce sur Fridolin (les lèvres de l'inconnue, d'un rouge profond ; ses yeux sombres ; la blancheur des corps nus), et plus généralement sur les visions omniprésentes des corps dans la scène du bal.

⁶⁰⁹ NR p. 105 ; EW 6, p. 89 : „[...] und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel große Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unverträgliche Qual des Verlangens.“

⁶¹⁰ „[...] er war berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht, deren keines einen Abschluß gehabt hatte; von sich selbst, von seiner Kühnheit, von der Wandlung, die er in sich spürte. Und er rührte mit den Händen an den Schleier, der um ihr Haupt geschlungen war, als wollte er ihn herunterziehen.“ (EW 6, p. 92)

⁶¹¹ Rappelons simplement que les échanges avec sa sauveuse, puis la confrontation avec les cavaliers avaient fait se succéder une série de dialogues où la tension s'accroissait à mesure qu'on approchait du dénouement ; et que la conclusion finale apportée par l'inconnue, qui exhorte tous les cavaliers à venir la posséder, concrétisation du fantasme érotique qui jusque-là était restée latente, constitue le point d'orgue de la tension érotique.

⁶¹² NR p. 113 ; EW 6, p. 95 : „Die dunkle Tracht fiel wie durch einen Zauber von ihr ab, im Glanz ihres weißen Leibes stand sie da, sie griff nach dem Schleier, der ihr um Stirn, Haupt und Nacken gewunden war, und mit einer wundersamen runden Bewegung wand sie ihn los. Er sank zu Boden, dunkle Haaren stürzten ihr über Schultern, Brust und Lenden, — doch ehe noch Fridolin das Bild ihres Antlitzes zu erhaschen vermochte, war er von unwiderstehlichen Armen erfaßt, fortgerissen und zur Türe gedrängt worden [...].“

Cette représentation visuelle du désir culmine dans la scène finale, où se joue une dernière gradation vers l'objet ultime du désir, le visage qui, dans un geste parfaitement orphique, se montre sans se montrer. L'incarnation du désir dans le visuel se parachève. Ce n'est pas seulement l'objet du désir qui possède une existence visuelle, c'est le désir en lui-même qui s'incarne dans cette pluralité de visions. Plus que comme fait narratif, plus même que comme enjeu psychologique, le désir s'inscrit dans le récit comme image. Nous sommes bien d'accord avec Michaela Perlmann : l'image du réel qui s'imprime dans la conscience de Fridolin est effectivement déterminée par les pulsions (angoisse et désir) qui l'animent alors. Mais nous proposons d'aller un pas au-delà de son interprétation : à l'inverse d'un pur exercice de style, montrer la déformation du réel par la pulsion doit donner à celle-ci une existence propre comme image. Quel que soit le degré de réalité que possèdent effectivement les aventures vécues par Fridolin (sont-elles un rêve ou non ?), les pulsions d'angoisse et de désir accèdent à un niveau évident (au sens propre) de réalité. Lors de cette nuit interlope, Fridolin est confronté à son propre inconscient et aux pulsions qui l'animent – et qui existent principalement comme images.

Rappelons que le visuel n'a pas seulement pour fonction de représenter les pulsions à l'œuvre. Il participe aussi directement à la mise en place d'une poétique onirique qui, comme le dit si bien Julia Freytag, représente des événements qui arriveraient « comme dans un rêve ». Cette représentation du monde en onirique a pour principale conséquence d'altérer la vision qu'on a du réel : celui-ci est présenté principalement à travers des impressions visuelles, qui le montrent instable, changeant, parfois incompréhensible, et surtout échappant à la prise et à l'action du sujet. Ainsi, l'impact du visuel dans le récit serait double : il met en scène le réel comme quelque chose ayant aussi peu de consistance que les éléments d'un rêve ; en même temps, il montre des images dont l'intensité leur donne une forme de réalité. On peut aussi préciser la fonction du régime onirique – qui reste le cadre général dans lequel le visuel s'inscrit : il n'est pas utilisé comme possibilité théorique qui aiderait à faire douter de la réalité du monde ; il apparaît bien plutôt comme un espace de visions, qui d'un côté montrent que le monde n'est pas si stable que l'on croit, et qui de l'autre représentent les pulsions fondamentales du sujet dans toute leur force.

III. La thématization du visuel comme aporie

Porté par la mise en scène de la visualité, le désir se fait voir, et devient par là-même désir de voir. Voir n'est pas seulement le *medium* principal de l'expérience que vit Fridolin, mais devient un enjeu en soi dès qu'il converge avec le désir de découvrir et de savoir. Comme on l'a vu, cette convergence s'opère lors du bal et fait de la sauveuse de Fridolin l'objet d'un désir double de possession érotique et d'identification. Cette configuration est mise en scène sous forme paroxystique lorsque l'inconnue dévoile enfin son visage sans que Fridolin parvienne à le voir. A partir de là, il importera à Fridolin de retrouver cette femme autant pour réaliser le désir sexuel éveillé que pour découvrir son identité – savoir de qui il s'agit et connaître les secrets qui entourent la cérémonie à laquelle il a assisté. C'est une autre dimension essentielle du traitement qui est fait du visuel dans la *Traumnovelle* : le regard n'est pas seulement mis en scène, il devient objet d'interrogation pour le récit : permet-il de reconnaître, de découvrir, de savoir ?

Dès qu'il est chassé de la villa où se donne le bal, Fridolin est accaparé par le désir de percer le secret de cette nuit mystérieuse :

Fridolin se sentait décidé à braver tous les dangers pour tenter d'éclaircir au plus tôt cette aventure. Il lui semblait que son existence n'avait plus le moindre sens s'il ne parvenait pas à retrouver cette femme au comportement si insaisissable, qui, à cette heure, payait le prix de sa délivrance.⁶¹³

Cet état d'âme était si insupportable que Fridolin regretta presque de ne pas avoir été agressé par le filou qu'il avait rencontré [...]. Cela aurait au moins donné un sens à cette nuit insensée, avec ses aventures idiotes et inachevées. Rentrer ainsi chez lui, comme il s'appêtait à le faire, lui semblait carrément ridicule. Mais rien n'était encore perdu. Demain il ferait jour. Il se jura de tout mettre en oeuvre pour retrouver la belle femme dont la nudité éblouissante l'avait enivré.⁶¹⁴

Mais même s'il n'était pas plus avancé qu'avant, la lettre l'avait plutôt rassuré — sans qu'il puisse vraiment dire pourquoi. En particulier, il était convaincu que la femme dont le sort lui avait causé

⁶¹³ NR p. 114 ; EW 6, p. 96 : „Fridolin fühlte sich entschlossen, auf alle Gefahr hin die Aufklärung des Abenteuers, sobald es anging, in Angriff zu nehmen. Sein Dasein, so schien ihm, hatte nicht den geringsten Sinn mehr, wenn es ihm nicht gelang, die unbegreifliche Frau wiederzufinden, die in dieser Stunde den Preis für seine Rettung bezahlte.“

⁶¹⁴ NR p. 117 ; EW 6, p. 98 : „Dieser Gemütszustand war so unerträglich, daß Fridolin beinahe bedauerte, von dem Strolch, dem er begegnet war, nicht angefallen worden zu sein [...]. So hätte diese unsinnige Nacht mit ihren läppischen, abgebrochenen Abenteuern am Ende doch eine Art von Sinn erhalten. So heimzukehren, wie er nun im Begriff war, erschien ihm geradezu lächerlich. Aber noch war nichts verloren. Morgen war auch ein Tag. Er schwor sich zu, nicht zu ruhen, ehe er das schöne Weib wiedergefunden, dessen blendende Nacktheit ihn berauscht hatte.“

tant d'inquiétude se trouvait encore en vie et qu'il ne tenait qu'à lui de la retrouver, pour peu qu'il procède avec prudence et astuce.⁶¹⁵

La pensée fixe de retrouver cette femme, qui accompagne donc Fridolin de la fin du bal au lendemain soir, se transforme finalement en un désir absolu de voir lorsqu'il pense retrouver sa trace grâce à un fait divers lu dans un journal :

Une grave intoxication... Mais elle vivait... À l'instant où on l'avait trouvée, elle vivait encore. Et après tout il n'y avait pas de raison de penser qu'elle n'était pas hors de danger. En tout cas, qu'elle soit vivante ou morte — il la trouverait. Et il la verrait — dans tous les cas — morte ou vive. Il la verrait ; personne sur terre ne pouvait l'empêcher de voir la femme qui avait accepté de mourir à cause de lui, *pour lui*.⁶¹⁶

La répétition du verbe « voir » est ici trop évidente pour ne pas marquer le passage d'un paradigme à l'autre. Du besoin de « trouver », qui guide l'enquête policière légèrement risible que Fridolin mène alors sous l'œil ironique de l'auteur et du lecteur, on passe au désir de « voir » – sans même que Fridolin en attende quelque chose. Il ne s'agit plus de rechercher l'inconnue pour comprendre les ressorts de la « comédie » qui s'est jouée sous ses yeux, mais de voir un corps, fût-il vivant ou inerte. Le verbe placé au centre de la phrase fait ainsi apparaître au cœur du récit, alors que celui-ci s'approche de son dénouement, une réflexion dont le regard, le fait de voir, est lui-même l'objet. Pour la première fois donc, voir est associé explicitement à une volonté de savoir et de reconnaître. La perception visuelle se fait sous le régime de la clarté et de l'évidence : on voit ou on ne voit pas. Elle entretient donc l'espoir (illusoire ?) que les questions qui préoccupent Fridolin puissent trouver autant de réponses indubitables. Le regard génère une attente dont le caractère incantatoire est souligné par la répétition prophétique, obsessionnelle, du verbe, comme si le regard en lui-même pouvait apporter une réponse qui a tout ici de la révélation religieuse. On remarque d'ailleurs que ce regard magique se porte sur un objet qui par essence peut être immédiatement et entièrement connu. Il ne verra pas le spectacle d'un corps, un cadavre, un visage – il « la » verra elle ; il verra la femme, qui se donnera à voir entièrement et dont l'identité ne fera aucun doute. Le pronom simplifie à l'extrême la réalité qui se cache derrière le corps que Fridolin a vu et le visage qu'il n'a pas pu voir. Le pronom et le verbe, unités lexicales minimales à qui la

⁶¹⁵ NR p. 141 ; EW 6, p. 112 : „Doch wenn er auch nicht weiter war als vorher, – der Brief hatte ihn im ganzen beruhigt – ohne daß er recht zu sagen gewußt hätte, warum. Insbesondere war er überzeugt, daß die Frau, um deren Schicksal er gebangt hatte, sich noch am Leben befand und daß es nur an ihm lag, sie zu finden, wenn er mit Vorsicht und Schlaueit zu Werke ging.“

⁶¹⁶ NR p. 152 ; EW 6, p. 120. : „Schwere Vergiftung... Aber sie lebte... In dem Augenblick, da man sie aufgefunden hatte, lebte sie noch. Und es war am Ende kein Grund, anzunehmen, daß sie nicht gerettet war. Jedenfalls, ob sie lebte oder tot war – er würde sie finden. Und er würde sie sehen – in jedem Fall – ob tot oder lebendig. Sehen würde er sie; kein Mensch auf der Erde konnte ihn daran hindern, die Frau zu sehen, die seinetwegen, ja, die für ihn in den Tod gegangen war.“

répétition donne toute la force de l'incantation, suggèrent ainsi en creux la conception – simpliste et illusoire – que le personnage se fait de la vision et de ses pouvoirs.

C'est bien le sort du visuel qui est engagé ici : que peut-il faire connaître ? La question imprègne dès lors le récit jusqu'à la visite finale à la morgue, qui met en scène cette tension et produit chez Fridolin une prise de conscience sur la nature du visuel. Dès l'entrée dans la salle où sont disposés les corps, le regard devient acte et moment d'une expérience. Le narrateur ne s'intéresse pas au résultat de l'enquête (Fridolin va-t-il reconnaître la femme qu'il cherchait ?), mais à l'expérience visuelle qui est celle du personnage. La précision avec laquelle sont décrites les conditions d'éclairage⁶¹⁷, l'organisation générale de la scène qui suit les regards successifs de Fridolin (et ce dès l'entrée⁶¹⁸) et l'attention qui est accordée aux choses que Fridolin voit (décrites en tant que telles et non seulement répertoriées par le narrateur⁶¹⁹) sont autant d'éléments qui inscrivent le visuel au cœur de la scène. De ce tableau général, qui croise vue d'ensemble et gros-plan, se détache tout de suite un corps qui attire l'attention de Fridolin et devient l'objet de la confrontation avec le visuel :

Mais Fridolin, comme soudain aimanté, se dirigea vers l'autre bout de la salle, où il avait vu la pâle lueur d'un corps de femme. La tête était penchée sur le côté ; de longues mèches de cheveux foncés tombaient presque jusqu'au sol. Sans le vouloir, Fridolin tendit la main pour redresser la tête, mais pris d'une crainte qui n'était pas dans ses habitudes de médecin, il hésita de nouveau. Le docteur Adler l'avait rejoint et remarqua, en faisant un signe vers l'arrière : « Aucun de ceux-ci ne correspond — alors, celle-ci ? » Et il éclaira de sa lampe électrique la tête de la femme que Fridolin, surmontant sa crainte, venait de saisir à deux mains pour la redresser un peu. Un visage blanc aux paupières à demi closes le regarda fixement. La mâchoire inférieure pendait, la lèvre supérieure, mince et relevée, laissait voir des gencives bleuâtres et une rangée de dents blanches. Fridolin aurait été incapable de dire si ce visage avait un jour été beau — s'il l'était peut-être hier encore —, c'était un visage complètement anéanti, vide, c'était un visage mort. Il pouvait aussi bien appartenir à une femme de dix-huit ou de trente-huit ans. « C'est elle ? » demanda le docteur Adler.⁶²⁰

⁶¹⁷ „Der kahle hohe Raum war durch die zwei offenen, etwas heruntergeschraubten Flammen eines zweiarmigen Gaslüsters schwach beleuchtet.“ (EW 6, p. 124)

⁶¹⁸ „Von den zwölf oder vierzehn Leichtischen war nur die geringere Anzahl belegt. Einige Körper lagen nackt da, über die andern waren Leinentücher gebreitet.“ (EW 6, p. 124)

⁶¹⁹ „Fridolin trat zu dem ersten Tisch gleich an der Türe und zog vorsichtig das Tuch von dem Kopf der Leiche weg. Ein greller Lichtschein von der elektrischen Taschenlampe des Doktor Adler fiel plötzlich hin. Fridolin sah ein gelbes, graubärtiges Männergesicht und bedeckte es gleich wieder mit dem Leinentuch.“ (EW 6, p. 124)

⁶²⁰ NR p. 159 ; EW 6, p. 124 : „Fridolin aber, wie plötzlich hingezogen, schritt ans Ende des Saales, von wo ein Frauenleib ihm fahl entgegenleuchtete. Der Kopf war zur Seite gesenkt; lange, dunkle Haarsträhnen fielen fast bis zum Fußboden herab. Unwillkürlich streckte Fridolin die Hand aus, um den Kopf zurechtzurücken, doch mit einer Scheu, die ihm, dem Arzt, sonst fremd war, zögerte er wieder. Doktor Adler war herzutreten und bemerkte hinter sich deutend: »Kommen alle nicht in Betracht – – also die?« Und er leuchtete mit der elektrischen Lampe auf den Frauenkopf, den Fridolin eben, seine Scheu überwindend, mit beiden Händen gefaßt und ein wenig emporgehoben hatte. Ein weißes Antlitz mit halbgeschlossenen Lidern startete ihm entgegen. Der Unterkiefer hing schlaff herab, die schmale, hinaufgezogene Oberlippe ließ das bläuliche Zahnfleisch und eine Reihe weißer Zähne sehen. Ob dieses Antlitz irgendeinmal, ob es vielleicht gestern schön gewesen – Fridolin hätte es nicht zu sagen vermocht – es war ein völlig nichtiges, leeres, es war ein totes Antlitz. Es konnte

L'objet regardé se signale immédiatement ; le narrateur le souligne par la métaphore de l'éclat (« où il avait vu la pâle lueur d'un corps de femme. »), dont on peut deviner qu'elle renvoie surtout à l'esthétique baroque, faite de contrastes chromatiques prononcés, qui domine la scène, plus qu'elle ne rend compte objectivement d'un phénomène optique réel. Fait rarissime chez Schnitzler, le corps pris en vue se décompose ensuite en deux descriptions attentives – l'une de loin, l'autre de près – qui organisent la confrontation du personnage avec le visuel. Car la question posée par Adler est bien celle qui occupe Fridolin et le lecteur : s'agit-il de la femme recherchée ? Surgissant en fin de paragraphe, après la description, elle ne fait en réalité que renforcer la réponse que ce court portrait avait déjà donnée – réponse à la question particulière de l'identification, et plus généralement à la possibilité que le voir se transforme effectivement en savoir. Car le résultat de cette première vision est univoque : le visage se présente comme altérité pure, muette, somme d'éléments (les paupières, la mâchoire, la lèvre supérieure, les dents) plus que totalité reconnaissable, et qui n'apporte donc pas la révélation tant attendue.

Le visage n'apportant aucune réponse, Fridolin porte son regard sur le reste du corps, qu'il pourrait théoriquement reconnaître. Deuxième étape dans le processus d'identification, qui aboutit à la même aporie :

Il reposa la tête doucement sur la table et promena son regard le long du cadavre, en suivant la lueur vagabonde de la lampe électrique. Était-ce son corps ? Ce corps merveilleux, épanoui, qu'hier encore il désirait si douloureusement ? Il vit un cou jaunâtre et plissé, il vit deux petits seins de jeune fille, mais déjà un peu flasques, entre lesquels, comme si la putréfaction avait déjà annoncé son oeuvre, le sternum se dessinait avec une cruelle netteté sous la peau blême, il vit la rondeur brune et mate du bas-ventre, il vit, partant d'une ombre foncée et désormais dénuée de mystère et de sens, des cuisses bien galbées s'ouvrir avec indifférence, vit l'arrondi des genoux légèrement tournés vers l'extérieur, l'arête aiguë des tibias et les pieds minces aux orteils recroquevillés.⁶²¹

Sous le regard scrutateur de Fridolin, dans la lumière blafarde et artificielle de la morgue, le corps n'est plus qu'une masse inerte qui se présente au personnage dans son opacité la plus totale. Alors qu'on attendait une révélation par l'image, le cadavre reste muet : il ne dit pas

ebensogut einer Achtzehnjährigen als einer Achtunddreißigjährigen angehören. »Ist sie's?« fragte Doktor Adler.“

⁶²¹ NR p. 159 ; EW 6, p. 125 : „Und sanft legte er den Kopf wieder auf die Platte hin und ließ seinen Blick den toten Körper entlang schweifen, vom wandernden Schein der elektrischen Lampe geleitet. War es ihr Leib? – der wunderbare, blühende, gestern noch so qualvoll ersehnte? Er sah einen gelblichen, faltigen Hals, er sah zwei kleine und doch etwas schlaff gewordene Mädchenbrüste, zwischen denen, als wäre das Werk der Verwesung schon vorgebildet, das Brustbein mit grausamer Deutlichkeit sich unter der bleichen Haut abzeichnete, er sah die Rundung des mattbraunen Unterleibs, er sah, wie von einem dunklen, nun geheimnis- und sinnlos gewordenen Schatten aus wohlgeformte Schenkel sich gleichgültig öffneten, sah die leise auswärts gedrehten Kniewölbungen, die scharfen Kanten der Schienbeine und die schlanken Füße mit den einwärts gekrümmten Zehen.“

qui il était. Le regard se dévoile maintenant comme résolument aporétique, puisqu'il ne permet pas de reconnaître, ni de saisir la cohérence du réel. Fridolin voulait voir une femme, il ne découvrira qu'un cadavre disloqué en un amas informe de membres épars. La répétition anaphorique du verbe voir, faisant clairement écho aux pensées de Fridolin que nous avons citées plus haut, signale l'incapacité du regard à construire une image globale ; regard condamné dès lors à une perception fragmentaire, donc incompréhensible, du réel. Le cou, les seins, le bas-ventre, les cuisses, les genoux et les pieds apparaissent comme des organes corporels indépendants, presque isolés les uns des autres, dessinant un contreblason qui traduirait l'impuissance du regard face au réel. La vision est tellement éclatée que les différents membres ne sont pas identifiés comme parties d'un tout corporel, mais sont isolés les uns des autres par l'usage répété du pronom indéfini : Fridolin ne voit pas *le* cou, *les* seins, *les* cuisses, mais bien *un* cou, *des* seins et *des* cuisses.

L'image décomposée ne fait plus sens. Pourtant, ce regard aporétique n'est pas vain. Il devient la possibilité d'une expérience, suggérée dans la continuité de la description et qui manifeste la fascination que ce corps, pure altérité visuelle, exerce sur Fridolin :

Tout cela replongeait au fur et à mesure dans l'obscurité, car le faisceau lumineux de la lampe électrique remontait à une vitesse décuplée jusqu'à s'arrêter enfin, dans un léger tremblement, sur le visage blême. Sans le vouloir, comme contraint et conduit par une force invisible, Fridolin toucha de ses deux mains le front, les joues, les épaules, les bras de la morte ; puis, comme dans un jeu amoureux, il entrelaça ses doigts avec ceux de la morte, et, si rigides qu'ils fussent, il lui sembla qu'ils tentaient de bouger, de saisir les siens ; il lui sembla même que sous les paupières à demi closes errait un regard lointain et incolore qui cherchait le sein ; et, comme envoûté, il se pencha encore.⁶²²

En montrant une contemplation qui exerce sur Fridolin un pouvoir magique, Schnitzler introduit une nouvelle fonction du regard. Il n'est plus moyen de reconnaissance, mais découverte d'un réel mystérieux et étranger. Le jeu macabre des doigts entrelacés, et le charme qui s'empare de Fridolin (faisant abandonner au médecin ses points de repères rationnels habituels), introduisent dans le texte un rythme plus lent, coupent l'effet linéaire de la répétition et donnent lieu à une expérience quasi-mystique.

⁶²² NR p. 160 ; EW 6, p. 125 : „All dies versank nacheinander rasch wieder im Dunkel, da der Lichtkegel der elektrischen Lampe den Weg zurück mit vielfacher Geschwindigkeit zurücklegte, bis er endlich leicht zitternd über dem bleichen Antlitz ruhen blieb. Unwillkürlich, ja wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, und so starr sie waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab.“

Cette confrontation mystérieuse avec le corps inerte, et l'interruption par Adler qui survient juste alors, sont l'instant précis où Fridolin prend conscience de l'illusion qui consiste à attendre du « voir » une quelconque révélation. Ses pensées au moment où il quitte Adler montrent clairement le retournement qui s'est opéré dans son esprit, et témoignent d'une lucidité qui autorise à considérer qu'il y a bien, tout au long du récit et malgré le regard souvent ironique que le narrateur porte sur lui, une évolution intellectuelle déterminante chez Fridolin :

En effet, que cette femme gisant là-bas à la morgue fût la même que celle qu'il tenait nue dans ses bras vingt-quatre heures auparavant, au son des accords sauvages du piano de Nachtigall, ou que cette morte en fût une autre, une inconnue, complètement étrangère, qu'il n'avait jamais rencontrée auparavant, il savait une chose : même si cette femme qu'il avait cherchée, qu'il avait désirée, qu'une heure durant il avait peut-être aimée, était encore en vie, et quelle que soit la façon dont elle poursuivait cette vie ; — ce qui restait derrière lui dans la grande salle voûtée, à la lueur des flammes vacillantes du gaz, ombre parmi d'autres ombres, aussi dénuée de sens et de mystère, aussi sombre qu'elles, ne représentait plus et ne pouvait plus rien représenter d'autre pour lui que, voué sans appel à la putréfaction, le cadavre blême de la nuit passée.⁶²³

L'expérience visuelle débouche sur une aporie, puisque Fridolin ne reçoit pas les réponses qu'il attendait. Mais cette aporie provoque immédiatement en lui une illumination qui le pousse à se détourner du visuel et des images. En reconnaissant la vanité du pouvoir des images, le personnage tourne le dos aux illusions qui l'obsédaient encore quelques heures auparavant. Cette prise de conscience soudaine oriente dès lors le récit vers son dénouement, qui verra Fridolin raconter la vérité à Albertine et les deux époux se réconcilier. Mais la question du visuel reste en suspens. Certes, Fridolin comprend que la force des images, leur pouvoir fantasmatique, impose d'avoir vis-à-vis d'elles la plus grande prudence. Mais ceci suffit-il à effacer l'emprise fascinante que le corps vivant lors du bal, puis inerte à la morgue ont exercée sur lui ? C'est justement à l'aune de cette tension entre lucidité et fascination qu'il faudra lire la scène finale de la nouvelle – dénouement qui appelle lui-même à considérer les dispositifs spéculaires mis en œuvre tout au long du récit.

⁶²³ NR p. 162 ; EW 6, p. 127 : „Denn ob die Frau, die nun da drin in der Totenkammer lag, dieselbe war, die er vor vierundzwanzig Stunden zu den wilden Klängen von Nachtigalls Klavierspiel nackt in den Armen gehalten, oder ob diese Tote irgendeine andere, eine Unbekannte, eine ganz Fremde war, der er niemals vorher begegnet; er wußte: auch wenn das Weib noch am Leben war, das er gesucht, das er verlangt, das er eine Stunde lang vielleicht geliebt hatte, und, wie immer sie dieses Leben weiter lebte ; – was da hinter ihm lag in der gewölbten Halle, im Scheine von flackernden Gasflammen, ein Schatten unter andern Schatten, dunkel, sinn- und geheimnislos wie sie –, ihm bedeutete es, ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht.“

IV. Formes et fonctions des dispositifs spéculaires dans la *Traumnovelle*

1. Esthétique de la répétition

La structure du dénouement dans la *Traumnovelle* semble limpide : Fridolin prend conscience du caractère (au moins en partie) illusoire du désir et finit par raconter à Albertine la vérité qu'il lui cachait jusqu'à présent, de sorte que les deux époux se rejoignent dans une prise de position éthique (sceller la réconciliation) qui apparaît aussi courageuse que lucide. Dans cette structure, l'aventure personnelle de Fridolin et la scène de la morgue jouent un rôle déterminant : ils constituent la rupture dans l'ordre de la narration permettant le retournement – presque le coup de théâtre – final. Mais un détail vient brouiller cette lecture : le récit ne se conclut pas sur le dialogue des deux époux affirmant leur confiance réciproque, et donc la possibilité pour le couple de continuer à exister malgré les désirs inconscients de l'un et de l'autre. Un paragraphe s'ajoute à cet épilogue, neutre en apparence puisqu'il est purement descriptif, mais qui oblige de lire la scène finale en regard de la structure générale du récit – et de nuancer, peut-être, l'optimisme que le cours linéaire de la diégèse semble appeler :

Ils restèrent ainsi couchés tous les deux en silence, tous les deux somnolant aussi un peu sans doute, proches l'un de l'autre, sans rêve — jusqu'à ce qu'à sept heures, comme tous les matins, on frappât à la porte de leur chambre, et qu'avec les bruits habituels de la rue, un rayon de lumière triomphant entre les rideaux et un rire d'enfant éclatant dans la pièce d'à côté, un jour nouveau commençât.⁶²⁴

Un point appelle l'attention dans ce paragraphe-appendice : il s'agit d'une mise en scène de réveil. Anodin en apparence, cet élément relie pourtant cette scène finale au cycle trois fois répété dans le récit de l'endormissement et du réveil : la première occurrence de ce cycle est racontée rétrospectivement par le narrateur lorsqu'il décrit la soirée que Fridolin et Albertine ont passée au bal de la Redoute⁶²⁵ ; la deuxième intervient lorsque Fridolin rentre de sa nuit

⁶²⁴ NR p. 165 ; EW 6, p. 129 : „So lagen sie beide schweigend, beide auch wohl ein wenig schlummernd und einander traumlos nah – bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zimmertür klopfte, und, mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann.“

⁶²⁵ „Und so saßen Mann und Frau, im Grunde froh, einem enttäuschend banalen Maskenspiel entronnen zu sein, bald wie zwei Liebende, unter andern verliebten Paaren, im Büfetraum bei Austern und Champagner, plauderten sich vergnügt, als hätten sie eben erst Bekanntschaft miteinander geschlossen, in eine Komödie der Galanterie, des Widerstandes, der Verführung und des Gewährs hinein; und nach einer raschen Wagenfahrt durch die weiße Winternacht sanken sie einander daheim zu einem schon lange Zeit nicht mehr so heiß erlebten Liebesglück in die Arme. Ein grauer Morgen weckte sie allzubald.“ (EW 6, p. 60)

orgiaque et après qu'Albertine lui a raconté son rêve⁶²⁶ ; la troisième apparaît donc comme clôture finale de la nouvelle. Jamais dans le récit, donc, n'est occultée la transition de la veille au sommeil, puis inversement. Il n'y a là finalement rien d'étonnant, puisque la structure même du récit est de suivre pas à pas les faits et les pensées de Fridolin. Mais l'ajout de ce dernier paragraphe n'en apparaît que plus intéressant.

Au dernier moment, l'impression d'une répétition au sein du récit est renforcée, allant jusqu'à remettre en cause la trajectoire suivie par l'intrigue : suite au parcours initiatique vécu par Fridolin et achevé par sa prise de conscience, l'action semblait suivre un cours linéaire allant vers la réconciliation et un avenir serein. La simple référence au réveil (qui n'a rien de nécessaire du point de vue de l'intrigue) réoriente le récit vers lui-même, vers les scènes précédentes de réveil, et affecte ainsi la lecture générale que l'on peut faire du dénouement. En faisant brusquement retour sur lui-même, en obligeant à regarder vers l'arrière plutôt que vers l'avant, le récit rappelle que la question posée ici aux époux ne l'est pas pour la première fois, et que la réponse qu'ils y apportent est finalement très proche de la résolution – non suivie d'effet – qu'ils avaient prise en ouverture⁶²⁷. De façon marquante, le récit se conclut sur un mouvement de répétition, qui vient interrompre la progression linéaire qui prévalait jusqu'alors. Avec lui, c'est la possibilité même d'une issue à la crise qui est remise en question. Le récit peut toujours laisser croire à la possibilité d'une évolution, les personnages seront indéfiniment confrontés aux mêmes situations. Les mêmes pulsions seront toujours en sommeil. En se concluant sur une scène de réveil, le récit oppose la progression au cycle. La progression fait croire à la possibilité que le problème rencontre sa solution. Le cycle réoriente au contraire vers la réalité de la tension telle qu'elle s'est jouée : tension entre vie consciente et désirs inconscients, qui à tout moment peuvent resurgir et s'imposer comme régime d'expérience. Par la seule possibilité du cycle, le récit fait place, à nouveau, aux images fulgurantes, insaisissables et oniriques qui sont apparues pendant les nuits précédentes. La poétique du rêve et de la pulsion avait donné à ces images une existence narrative propre, par-delà la question (inopérante) de leur réalité ou non-réalité. Le réveil final, paradoxalement, rappelle qu'elles existent indépendamment de ce que les êtres

⁶²⁶ „Doch wie immer es in diesem Augenblick mit ihm stand – zu welchen Entschlüssen er im Laufe der nächsten Stunden gelangen sollte, das dringende Gebot des Augenblicks für ihn war, sich auf eine Weile wenigstens in Schlaf und Vergessen zu flüchten. [...] Und er streckte sich an der Seite Albertinens hin, die schon eingeschlummert zu sein schien. [...] Das leise Klopfen des Dienstmädchens weckte ihn um sieben Uhr früh.“ (EW 6, p. 106)

⁶²⁷ „»Wir wollen einander solche Dinge künftighin immer gleich erzählen«, sagte sie. / Er nickte stumm.“ (EW 6, p. 63)

s'évertuent à décider. Derrière tous les réveils lumineux se cachent les spectres, irréels, fantasmés, fascinants de la nuit.

Nous en sommes donc à interpréter la scène finale, en nous appuyant sur trois faits attestés : le premier d'entre eux est que la réaction éthique d'Albertine et Fridolin est non-ambiguë : Fridolin a le courage de poser la question cruciale (« “Que devons-nous faire, Albertine ?” »⁶²⁸) ; Albertine a la lucidité de ne pas s'arrêter aux faits (« “Aussi certaine que de cette intuition : ni la réalité d'une nuit, ni même celle de toute une vie humaine ne peut signifier notre vérité la plus intime.” »⁶²⁹), d'assumer la prise de conscience (« “À présent, nous sommes sans doute éveillés”, dit-elle, “pour longtemps.” »⁶³⁰) sans pour autant se laisser bercer d'illusions (« Pour toujours, voulut-il ajouter, mais avant même qu'il ait prononcé ces paroles, elle posa un doigt sur ses lèvres et murmura, comme pour elle-même : « Ne jamais tenter l'avenir. »⁶³¹). Comme Justina et Cyprian dans *Paracelsus*, Albertine et Fridolin incarnent la capacité éthique à affirmer un choix contre les incertitudes créées par l'insaisissabilité de la psyché humaine. Ils se trouvent ainsi être porteurs d'une morale sceptique (c'est-à-dire : ils prouvent la possibilité d'une morale malgré l'incertitude), effet d'autant plus visible que plusieurs de leurs formules reprennent directement ou indirectement certains aphorismes de l'auteur lui-même. Le deuxième fait est que le nœud de la réconciliation renvoie très explicitement à la scène d'ouverture, où ils avaient déjà pris un engagement similaire, que Fridolin (au moins) ne respectera pas. Le troisième fait est donc que ce dénouement est marqué par l'impression de répétition (tant dans la mise en scène du réveil que dans l'engagement pris par les personnages). Cette mise en scène ne remet en doute ni la clarté de leur choix ni sa pertinence. Elle interroge plutôt la robustesse de leur décision : le choix de la confiance et de la transparence est-il tenable quand on connaît la profondeur de la psyché et la force des pulsions ?

Accepter la validité de la question ci-dessus pourrait nuancer l'idée selon laquelle le dénouement de la *Traumnovelle* est résolument optimiste, idée défendue par plusieurs

⁶²⁸ NR p. 165 ; EW 6, p. 128 : „Was sollen wir tun, Albertine ?“

⁶²⁹ NR p. 165 ; EW 6, p. 128 : „So gewiß, als ich ahne, daß die Wirklichkeit einer Nacht, ja daß nicht einmal die eines ganzen Menschenlebens zugleich auch seine innerste Wahrheit bedeutet.“

⁶³⁰ NR p. 165 ; EW 6, p. 128 : „Nun sind wir wohl erwacht“, sagte sie –, »für lange.«

⁶³¹ NR p. 165 ; EW 6, p. 129 : „Für immer, wollte er hinzufügen, aber noch ehe er die Worte ausgesprochen, legte sie ihm einen Finger auf die Lippen und, wie vor sich hin, flüsterte sie : »Niemand in die Zukunft fragen.«“

critiques. Michael Scheffel parle d'une « fin ouvertement heureuse de la *Traumnovelle* »⁶³², précisément parce qu'il se concentre sur le choix fait par les époux de rester ensemble :

Est-il possible, après les événements des dernières heures, de continuer à vivre ensemble ? Le récit de Schnitzler donne une réponse positive. [...] Bien qu'Albertine, dans son rêve, ait trompé son mari dans un grand éclat de rire puis qu'elle l'ait crucifié, et bien que, à cause de ce rêve, il « crût d'abord la haïr plus qu'il ne l'avait jamais aimée » ; malgré, aussi, la quête aventureuse de Fridolin, la fin du récit réunit les deux époux. Avec ce dénouement, il est acquis au sein de la critique que la *Traumnovelle* occupe dans l'œuvre de Schnitzler une place à part.⁶³³

Scheffel appuie son interprétation sur une analyse comparée de la scène d'ouverture et de la scène finale. Il insiste sur la différence entre certains détails (notamment l'éclairage, tamisé lors de la première scène, marqué par la clarté du jour commençant dans la dernière) qui, interprétés symboliquement, marqueraient l'évolution du couple et suggéreraient une fin heureuse. Bien que Scheffel ne le mentionne pas, nous pourrions observer un parallèle avec la discussion entre Albertine et Fridolin lorsque celui-ci rentre du bal. Le couple se trouve dans la même disposition scénique (allongés l'un à côté de l'autre), mais l'effet est dans les deux cas diamétralement opposé : dans le premier, la proximité physique cache mal une distance qui semble insurmontable⁶³⁴ ; dans le second, il s'agit bien d'incarner physiquement une réconciliation sincère (« proches l'un de l'autre, sans rêve »). La répétition de la même scène, mais produisant deux interprétations complètement différentes, souligne effectivement l'évolution de la relation et la capacité à surmonter l'épreuve. Comme Scheffel, Hartmut Scheible souligne l'originalité de ce dénouement dans l'œuvre de Schnitzler, où la fin apporte rarement une résolution heureuse de la crise :

La *Traumnovelle* est l'une des rares œuvres qui ne se concluent pas sur l'échec personnel d'un des personnages, sur la fin d'une relation entre deux personnes, ou du moins sur une impression de résignation.⁶³⁵

⁶³² Nous traduisons depuis l'original : „Das offenbar glückliche Ende der *Traumnovelle*“ (Scheffel, *op. cit.*, p. 179)

⁶³³ Nous traduisons. Citation originale : „Ist nach den Ereignissen der letzten Stunden ein weiteres Zusammenleben möglich? Schnitzlers Erzählung beantwortet die Frage positiv. [...] Obwohl Albertine ihren Mann im Traum lachend betrog und ans Kreuz schlagen ließ und er sie für diesen Traum zunächst „tiefer zu hassen „glaubte, „als er sie jemals geliebt hatte“, und trotz Fridolins Abenteuersuche, finden die Eheleute am Ende der Erzählung wieder zusammen. Mit diesem Schluß, darin ist die Forschung sich einig, nimmt die *Traumnovelle* eine Sonderstellung im Oeuvre Schnitzlers ein [...].“ (Scheffel, *op. cit.*, p. 178)

⁶³⁴ Dans la scène médiane du récit où Albertine raconte son rêve à Fridolin, deux passages décrivent la position du couple allongé et insistent sur la distance qui se cache derrière l'apparente proximité : „Er zögerte eine Weile, dann tat er nach ihrem Wunsch und streckte sich an ihrer Seite aus. Doch er hütete sich, sie zu berühren. [...] Sie schwiegen beide, lage mit offenen Augen, fühlten gegenseitig ihre Nähe, ihre Ferne.“ (EW 6, p. 101) ; „Und er streckte sich an der Seite Albertinens hin, die schon eingeschlummert zu sein schien. Ein Schwert zwischen uns, dachte er wieder. Und dann : wie Todefeinde liegen wir hier nebeneinander.“ (EW 6, p. 106)

⁶³⁵ Nous traduisons. Citation originale : Die *Traumnovelle* ist fast das einzige Werk [...], das nicht mit der persönlichen Katastrophe einer Gestalt, dem Ende einer menschlichen Beziehung oder zumindest mit Resignation endet.“ (Scheible, *Arthur Schnitzler und die Aufklärung*, München, Fink, 1977, p. 70)

On ne peut nier en effet que la décision d'Albertine et Fridolin (prise en commun, ce qui est en soi rare chez Schnitzler), en ce qu'elle manifeste un désir de surmonter la crise, place la *Traumnovelle* à part dans le paysage des nouvelles schnitzlériennes. Aller jusqu'à dire que l'ensemble de la littérature critique accepte cette interprétation semble plus imprudent. Hee-Ju Kim observe certes que la concorde prédomine à la fin du récit, mais n'oublie pas que cette image du bonheur retrouvé relève avant tout d'une apparence, sans qu'on puisse dire que la quiétude du couple est gagnée à jamais :

Après s'être avoué réciproquement leurs tentations adultères, Fridolin et Albertine arrivent au compromis de sauver ce mariage qui refoule leurs pulsions érotiques débridées, et leur fille, qui au début de la nouvelle lisait un conte à haute voix, vient renforcer avec son « clair rire d'enfant » l'apparence d'un bonheur familial retrouvé.⁶³⁶

Michaela Perlmann est aussi très nuancée quant au caractère optimiste du dénouement :

Pourtant, leur retour dans le quotidien s'accompagne maintenant de la conscience douloureuse des dangers inévitables qui menacent chaque mariage. Ce retour ne peut donc être celui du statu quo, l'harmonie retrouvée n'existe plus dès lors qu'en tenant compte de sa propre instabilité [...]. Même si la prise de conscience était salutaire dans l'instant, les désirs d'émancipation et de transgression apparaissent nécessairement comme une menace constante pour l'institution du mariage.⁶³⁷

Perlmann ne remet pas en cause la sincérité de la réconciliation. Mais elle ne considère pas pour autant le récit comme la célébration d'une harmonie conjugale garantie. On l'a suffisamment décrit précédemment : la *Traumnovelle* repose en grande partie sur la mise en scène des désirs et pulsions qui s'imposent au sujet. Le propos de Perlmann est donc simple : croire à une fin heureuse sans ambiguïté, c'est oublier les péripéties qui ont constitué le corps de la nouvelle (aveux de désirs inassouvis en ouverture, nuit orgiaque de Fridolin, rêve d'Albertine, etc.). Dès lors que le récit met constamment en scène l'existence d'un monde pulsionnel imprévisible juste sous la surface de la vie sociale normée et institutionnalisée⁶³⁸,

⁶³⁶ Nous traduisons. Citation originale : „Einigen sich Fridolin und Albertine nach der Erfahrung außerehelicher Verlockungen auf den Kompromiss, ihre den anomischen Eros verdrängende Ehe fortzusetzen, so verstärkt die Tochter, die zu Beginne der Novelle aus einem Märchen vorgelesen hatte, nun am Schluss mit ihrem „hellen Kinderlachen“ den Schein des wiedergewonnenen Familienglücks.“ (Hee-Ju Kim, *Schnitzler : Interpretationen. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 2007, p. 229)

⁶³⁷ Nous traduisons. Citation originale : „Doch ihre Rückkehr in den Ehealltag ist nun begleitet von der schmerzlichen Bewußtheit unvermeidlicher Gefahren, die jeder Ehe drohen. Die Rückkehr kann damit nicht eine zum Status Quo sein, die wiedergefundene Harmonie existiert von nun an nur eingedenk ihrer Instabilität. [...] War die Bewußtwerdung auch für den Moment heilsam, so erweisen sich doch die Wünsche nach Befreiung und Entgrenzung notwendig als fortdauernde Gefahr für die Institution der Ehe.“ (Perlmann, *op. cit.*, p. 201)

⁶³⁸ Martin Swales souligne particulièrement ce point : un des aspects marquants de l'aventure vécue par Fridolin est que le monde pulsionnel où il pénètre se confond presque avec le monde de son quotidien. A tout moment, donc, l'existence menace de basculer dans cet autre univers où la pulsion règne : “In one sense Fridolin does leave the world of social reality for one of unbridled sexual adventure, but one should not forget that this latter world is potentially present behind Fridolin's everyday world. He does not have to journey to strange, exotic

une fin qui déclarerait soudainement l'inanité de cette menace aurait tout du coup de théâtre produit artificiellement par l'intervention inespérée de quelque *deus ex machina*. L'objection mérite d'être examinée : non pas pour arbitrer définitivement en faveur d'une interprétation ou d'une autre (fin pessimiste ou optimiste), ce qui sera toujours sujet à caution ; mais parce que la nuance proposée par Perlmann invite à considérer différemment le dernier paragraphe, et avec lui la forme et la fonction des structures spéculaires dans la nouvelle. Accepter l'interprétation d'une fin heureuse, c'est considérer le dernier paragraphe comme illustration symbolique du bonheur retrouvé, ceci passant avant tout par une omniprésence de la clarté (rayon de lumière « triomphant » ; rire « éclatant » de l'enfant ; le « jour nouveau » comme symbolique de la lumière qui s'impose finalement face à l'obscurité de la nuit). Accueillir cette interprétation avec prudence, c'est accorder une fonction narrative propre à ce paragraphe, qui ne serait pas là pour illustrer, mais pour réorienter le cours du récit. D'un côté, on accepte la conception linéaire d'une diégèse qui absorbe et abolit les états successifs pour aboutir à une situation donnée. De l'autre, on considère la circularité d'une narration qui ne cesse jamais de faire réapparaître, en creux, les images qu'elle a mises en scène auparavant. Avec ces images qui survivent à la progression (illusoirement ?) linéaire de la diégèse, c'est le pouvoir du visuel qui est inscrit au cœur du récit.

Ce n'est pas parce qu'il permettrait d'arbitrer entre telle ou telle tonalité, ou signification, du récit et de son dénouement que nous nous intéressons au réveil comme structure de répétition ; mais plutôt parce qu'il pose la question de l'organisation spéculaire du récit et de ses fonctions. On l'a déjà suggéré ça et là : la *Traumnovelle* multiplie les effets de mise en miroir. Par exemple, la scène de la morgue doit se lire en miroir de la scène du bal, Fridolin recherchant dans le cadavre qu'il contemple la beauté fascinante des corps nus qui l'avaient « enivré » lors de l'orgie. La fonction en est assez claire : thématiser le visuel à la fois comme aporie et comme source inépuisable d'expérience. On pourrait également mentionner la structure en miroir qui voit Fridolin recommencer à la lumière du jour le trajet de la nuit précédente. Là aussi, la fonction est nette : souligner la platitude et la déception du quotidien, de la soi-disant « réalité », face à la richesse et à la profondeur des expériences oniriques de la veille. Cet effet de contraste va jusqu'à la caractérisation du personnage : alors qu'il se montre via le prisme de ses pulsions lors de la nuit (se transformant lui-même jusqu'à frôler l'héroïque lors du bal), Fridolin apparaît le jour suivant dans toute la vanité pathétique

places in order to find entry into the world of anonymous sexual adventure. It is there all the time, just as the possibilities of sexual adventures are always present in his being." (Swales, *op. cit.*, p. 142).

d'un petit-bourgeois s'imaginant à tour de rôle détective ou Dom Juan. Nous avons vu, surtout, que la scène finale devait se lire en regard des autres scènes qui se jouent dans l'intimité de la chambre conjugale. Cette mise en miroir permet certes de marquer l'évolution des personnages au cours du récit ; mais surtout de voir apparaître la structure cyclique de l'endormissement et du réveil qui remet en perspective la direction-même du récit – et donc son interprétation.

Les structures spéculaires sont multiples, se jouent à des échelles différentes, et remplissent surtout des fonctions de natures différentes. Certaines – comme celle du réveil – mettent en jeu la structure profonde du récit. Concentrons-nous maintenant sur deux dispositifs spéculaires qui se distinguent particulièrement dans la construction narrative : d'un côté, la structure de miroitement entre la scène inaugurale (le « bal de la redoute » puis la discussion entre les deux époux) et la nuit vécue par Fridolin ; de l'autre, la mise en regard de cette même nuit et du rêve qu'Albertine racontera ensuite. Dans les deux cas, la construction d'une structure spéculaire donne l'impression que le récit s'organise et se déploie comme un rêve, et participe donc de la perturbation générale de l'ordre linéaire de la diégèse. L'impression de rêve créée par cette double mise en miroir se superpose en effet au cours normal du récit (les péripéties successives vécues par chacun des époux, et l'apprentissage qu'ils en font) et renforce ainsi l'importance d'éléments isolés, des images qui ressortent des aventures racontées, contre la logique progressive d'un récit qui avance vers une résolution.

2. Le spéculaire : un axe de lecture alternatif

Intéressons-nous tout d'abord aux différents éléments qui tissent un lien manifeste entre la première scène de la nouvelle et les différentes péripéties vécues par Fridolin lors de la première nuit. Nous remarquerons que la reprise d'éléments ponctuels construit un système de rappels qui renforce justement l'impression général de rêve. Le mot de passe pour accéder au bal secret (« Danemark ») en est l'exemple le plus emblématique, puisqu'il transpose le même élément dans deux sphères théoriquement étanches de la narration : la discussion entre Fridolin et Albertine où ils racontent leurs aventures respectives lors de leurs vacances au Danemark d'un côté ; les retrouvailles avec Nachtigall et le début de la nuit orgiaque de

l'autre. La coïncidence est si forte (elle est d'ailleurs soulignée par Fridolin⁶³⁹) qu'elle renforce l'impression que tout se passe comme dans un rêve : un élément du réel se retrouve transposé – sous une forme différente ou non – dans la matière du rêve. Ce procédé participe ainsi à construire dans le récit une poétique du rêve. Mais il nous faut souligner qu'il n'est pas le seul ; et que les phénomènes de rappel entre la scène d'ouverture et la première nuit du récit, nombreux, font plus que simplement créer une impression ponctuelle de rêve. Ils créent un lien entre les deux épisodes qui empêche de lire l'un sans considérer l'autre en miroir.

Les éléments qui transitent de la scène inaugurale à la nuit fantasmatique sont multiples, nous les rappelons brièvement. Le motif du bal masqué, où convergent désir érotique et mystère créé par l'anonymat, se retrouve dans les deux épisodes. L'excitation provoquée chez Fridolin par les deux « dominos » sera ainsi reprise et accentuée par l'apparition des nonnes nues, tandis que la frustration provoquée par leur départ préfigure l'incapacité de Fridolin à assouvir le désir violent qu'il ressent lors de l'orgie. De la même façon, l'étranger qui tente de séduire Albertine se distingue par son accent étranger, « semble-t-il polonais », et par ses remarques osées⁶⁴⁰. Deux caractéristiques qui seront ensuite reprises dans le portrait qui sera fait de Nachtigall, ancien camarade de Fridolin qui était venu de Pologne pour étudier à Vienne : le narrateur ne manquera pas de rappeler les saillies grivoises de l'ancien étudiant dans la bonne société viennoise⁶⁴¹ ; surtout, la transcription typographique de son accent renvoie explicitement au personnage de la première scène. Ce n'est pas seulement le phénomène de rappel qui nous intéresse ; c'est beaucoup plus la configuration même de ce miroitement, où un élément premier, une simple occurrence sémantique (la mention d'un personnage avec un accent étranger) se retrouve sous une forme développée dans une autre partie du récit – exactement comme un élément perçu dans le réel peut être transposé dans un rêve sous une forme dilatée. Exactement comme si Fridolin rêvait de son ancien camarade – et entendait sa voix – parce qu'Albertine lui avait parlé d'un mystérieux séducteur polonais. L'onirique et le spéculaire marchent ici de concert : les paroles de Nachtigall renforcent l'impression de rêve parce qu'elles apparaissent comme le miroir grossissant, comme l'expansion spéculaire de l'unité de sens évoquée en amont. Créer

⁶³⁹ Cf passage suivant : „»Also – Parole ist Dänemark.« / »Bist du toll, Nachtigall ?«“ (EW 6, p. 86)

⁶⁴⁰ „seine Gattin, die sich eben jäh einem Unbekannten entzogen, dessen melancholisch-blasiertes Wesen und fremdländischer, anscheinend polnischer Akzent sie anfangs bestrickt, der sie aber plötzlich durch ein unerwartet hingeworfenes, häßlich-frechtes Wort verletzt, ja erschreckt hatte.“ (EW 6, p. 60)

⁶⁴¹ „Einmal spielte er im Hause eines Bankdirektors zum Tanze auf. Nachdem er schon vor Mitternacht durch anzüglich-galante Bemerkungen die vorbeitanzenden jungen Mädchen in Verlegenheit gebracht und bei ihren Herren Anstoß erregt hatte, fiel es ihm ein, einen wüsten Cancan dazu zu spielen und mit seinem gewaltigen Baß ein zweideutiges Couplet dazu zu singen.“ (EW 6, p. 78)

l'impression de rêve n'est donc pas le seul effet visé ; il s'agit aussi de créer une relation visuelle, parce que spéculaire, entre ces deux éléments.

D'autres éléments se retrouvent dans les deux épisodes et semblent ainsi relever aussi d'une transposition d'éléments du réel dans le rêve. La figure de la jeune fille, presque enfantine et pourtant objet de désir, apparaît ainsi au cours de la discussion entre Fridolin et Albertine dans la scène inaugurale⁶⁴². Lors de la nuit qui suit, cette figure réapparaîtra à travers la jeune prostituée Mizzi⁶⁴³, la fille de Gibiser⁶⁴⁴, puis sous les traits de l'une des tentatrices de Fridolin⁶⁴⁵. La similarité entre ces différentes situations (figure féminine juvénile, désir évident chez Fridolin, création d'une tension érotique entre les personnages) transforme des manifestations isolées en un motif ; motif qui, comme dans le rêve, fonctionne comme fil rouge et peut s'incarner successivement dans des personnages différents. Le motif des lèvres d'un rouge profond se retrouve également dans les différents épisodes de la nuit : la couleur des lèvres de Mizzi est si intense qu'elle induit d'abord Fridolin en erreur (« C'était une bien jolie créature, encore toute jeune, très pâle et les lèvres fardées de rouge. [...] Il remarqua que ses lèvres n'étaient pas du tout fardées, mais colorées d'un rouge naturel, et il lui en fit compliment. »⁶⁴⁶). Fridolin remarquera cette même couleur intense chez l'inconnue lors du bal :

⁶⁴² „Es war ein ganz junges, vielleicht fünfzehnjähriges Mädchen mit aufgelöstem blondem Haar, das über die Schultern und auf der einen Seite über die zarte Brust herabfloß. [...] Mit einemmal aber lächelte sie, lächelte wunderbar [...]. Dann reckte sie den jungen schlanken Körper hoch, wie ihrer Schönheit froh, und, wie leicht zu merken war, durch den Glanz meines Blicks, den sie auf sich fühlte, stolz und süß erregt. So standen wir uns gegenüber, vielleicht zehn Sekunden lang, mit halboffenen Lippen und flimmernden Augen.“ (EW 6, p. 63)

⁶⁴³ „Eines der herumstreifenden Mädchen forderte ihn zum Mitgehen auf. Es war ein zierliches, noch ganz junges Geschöpf, sehr blaß mit rotgeschminkten Lippen. [...] »Was glaubst denn du, wie alt ich bin?« »Zwanzig?« riet Fridolin. »Siebzehn«, sagte sie, setzte sich auf seinen Schoß und schlang wie ein Kind den Arm um den Nacken.“ (EW 6, p. 74-75)

⁶⁴⁴ „Von zwei Stühlen rechts und links erhoben sich je ein Femrichter in rotem Talar, während ein zierliches helles Wesen im selben Augenblick verschwand. Gibiser stürzte mit langen Schritten hin [...], während zugleich unter dem Tisch sich hervorschlingelnd ein anmutiges, ganz junges Mädchen, fast noch ein Kind, im Pierrettenkostüm mit weißen Seidenstrümpfen durch den Gang bis zu Fridolin gelaufen kam, der sie notgedrungen in seinen Armen auffing. [...] Die Kleine preßte sich an Fridolin, als müßte er sie schützen. Ihr kleines schmales Gesicht war weiß bestäubt, mit einigen Schönheitspflasterchen bedeckt, von ihren zarten Brüsten stieg ein Duft von Rosen und Puder auf; – aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust.“ (EW 6, p. 84)

⁶⁴⁵ „Fridolin sah, daß von einer anderen Ecke her ihn zwei Edelleute scharf ins Auge gefaßt hatten, und er vermutete, daß das Geschöpf an seiner Seite – es war knabenhaft und schlank gewachsen – zu ihm gesandt war, ihn zu prüfen und zu versuchen.“ (EW 6, p. 90)

⁶⁴⁶ NR p. 81 ; EW 6, p. 74-75 : „Es war ein zierliches, noch ganz junges Geschöpf, sehr blaß mit rotgeschminkten Lippen. [...] Er merkte, daß ihre Lippen gar nicht geschminkt, sondern von einem natürlichen Rot gefärbt waren, und machte ihr ein Kompliment darüber.“

Un autre bras le frôla. Cette fois, c'était celui d'une nonne. Comme les autres, elle avait un voile noir enroulé autour du front, de la tête et de la nuque. Sous la dentelle de soie noire de son loup brillait sa bouche sanguine.⁶⁴⁷

Là, il se retourna. Il vit la bouche sanguine briller derrière les dentelles, des yeux sombres plongèrent dans les siens.⁶⁴⁸

Le narrateur souligne cette caractéristique particulière à deux reprises, de sorte qu'on a une conjonction évidente de la répétition et de l'image : la répétition du motif reprend le fonctionnement de la transposition onirique, tandis que l'image de ces lèvres s'imprègne toujours un peu plus dans le tissu du texte, dans la conscience du personnage, et dans celle du lecteur.

Ces phénomènes ponctuels de reprise (les bals déguisés, le mot de passe, Nachtigall-étranger, la figure de la jeune fille, les lèvres rouges) semblent adopter le schéma propre aux rêves, où un élément passe du réel à la trame onirique en subissant diverses transformations possibles (condensation, expansion, métamorphose). Ils contribuent donc directement à la mise en place d'une poétique du rêve dont on a souligné précédemment les autres caractéristiques. Le lecteur est obligé de s'imaginer que la nuit vécue par Fridolin ne pourrait être qu'un long rêve motivé par la scène inaugurale et ce qu'elle a eu de traumatisant pour le personnage (éveil du désir, traumatisme narcissique causé par la révélation d'Albertine). Ou inversement : la scène du bal de la Redoute, racontée rétrospectivement par le narrateur, est décrite selon des modalités qui la rapprochent du rêve (personnages mystérieux, apparition-disparition des personnages, transitions soudaines, célérité de la succession des événements). A bien y regarder, cette première scène est en soi un moment (atténué) d'écriture onirique. De sorte qu'on pourrait même aller jusqu'à se demander si la longue nuit est un rêve provoqué suite à la scène initiale, ou si cette première scène n'est pas elle-même la condensation en rêve des aventures vécues par Fridolin. Ces libres spéculations n'ont pas pour objet de privilégier une option par rapport à l'autre. Elles permettent néanmoins de faire ressortir la caractéristique essentielle de la structure imaginée par Schnitzler : les deux séquences, positionnées en miroir l'une de l'autre, constituent un axe de lecture qui se superpose au déroulé chronologique de l'intrigue, qui semble même contredire celui-ci. Par-delà la linéarité de l'intrigue, la répétition des motifs ancre un peu plus le rêve au cœur de la narration, et propose un autre axe de lecture : celui de la relation spéculaire.

⁶⁴⁷ NR p. 104 ; EW 6, p. 88 : „Wieder streifte ihn ein Arm. Diesmal wer es der einer Nonne. Wie die andern hatte auch sie um Stirn, Haupt und Nacken einen schwarzen Schleier geschlungen, unter den schwarzen Seidenspitzen der Larve leuchtete ein blutroter Mund.“

⁶⁴⁸ NR p. 104 ; EW 6, p. 89 : „Jetzt wandte er sich um. Er sah den blutroten Mund durch die Spitzen schimmern, dunkle Augen sanken in die seinen.“

La mise en miroir entre la nuit vécue par Fridolin et le rêve d'Albertine relève du même procédé, mais renforce encore la possibilité d'une structure onirique orthogonale à la structure diégétique. De nombreux éléments de ce que vit Fridolin sont ainsi intégrés au rêve d'Albertine. Le thème du déguisement, lorsque Fridolin parcourt la ville imaginaire et achète autant de vêtements que possible⁶⁴⁹ ; le vêtement même de Fridolin, qui tout d'un coup est vêtu d'un long manteau noir qui renvoie explicitement au costume de moine qu'il loue à Gibiser⁶⁵⁰ ; le thème de la nudité, illustré à travers les « flots de nudité » dont parle Albertine et qui rappellent les corps nus des femmes lors de l'orgie⁶⁵¹, mais aussi lorsque Fridolin attend, nu, son jugement dans la cour du château – ce qui fait écho à l'impression de nudité que Fridolin ressent, lors de l'orgie, lorsque les chevaliers exigent qu'il enlève son masque⁶⁵² ; le motif de l'orgie, également, dont sont l'objet à la fois Albertine dans son rêve et la sauveuse de Fridolin ; le thème de la persécution, puisque la foule indistincte qui poursuit Fridolin rappelle l'assemblée des chevaliers se précipitant autour de lui quand il ne peut donner le second mot de passe⁶⁵³ – la scène de torture dans le rêve pourrait ainsi apparaître comme la reprise dramatisée, intensifiée, de l'épreuve que subit Fridolin lorsqu'il est démasqué ; enfin, la figure de la reine dans le rêve d'Albertine apparaît dans une configuration très similaire à la belle inconnue que Fridolin rencontre de son côté (possibilité d'une relation adultère, fonction salvatrice, nudité soudaine – cette ressemblance ressort

⁶⁴⁹ „»Du eilstest in der versunkenen Stadt von Haus zu Haus, von Kaufladen zu Kaufladen, bald unter Laubengängen, bald durch eine Art von türkischem Bazar, und kauftest die schönsten Dinge ein, die du für mich nur finden konntest: Kleider, Wäsche, Schuhe, Schmuck.«“ (EW 6, p. 103)

⁶⁵⁰ „»Plötzlich aber, immer noch mit gefesselten Händen, doch in einem schwarzen Mantel gehüllt, standest du ihr gegenüber, nicht etwa in einem Gemach, sondern irgendwie in freier Luft, schwebend gleichsam.«“ (EW 6, p. 104)

⁶⁵¹ „»Und so wie ich dich sah, obwohl ich anderswo war, so sahst du auch mich, auch den Mann, der mich in seinen Armen hielt, und alle die andern Paare, diese unendliche Flut von Nacktheit, die mich umschäumte und von der ich und der Mann, der mich umschlungen hielt, gleichsam nur eine Welle bedeuteten.«“ (EW 6, p. 104)

⁶⁵² „»Man führte dich in einen Hof, in eine Art von Burghof. Da standest du nun mit nach rückwärts gefesselten Händen und nackt. [...] Du standest allein, die andern, so viele es waren, hielten sich abseits, an die Mauern gedrückt, ich hörte ein tückisches, gefährdendes Murmeln und Raunen.«“ (EW 6, p. 104) – à comparer avec la sensation ressentie par Fridolin lorsqu'il est „démasqué“ pendant l'orgie : „»Die Maske herunter!«“ riefen einige zugleich. Wie zum Schutz hielt Fridolin die Arme vor sich hingestreckt. Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt.“ (EW 6, p. 93)

⁶⁵³ „»Immerfort aber warst du von einer Menschenmenge verfolgt, die ich nicht wahrnahm, ich hörte nur ihr dumpfes, drohendes Geheul. [...] Und dabei hörte ich keinen Augenblick lang auf, von dir zu wissen. Ja, ich sah dich, sah, wie du ergriffen wurdest, von Soldaten, glaube ich, auch Geistliche waren darunter ; irgendwer, ein risengroßer Mensch, fesselte deine Hände, und ich wußte, daß du hingerichtet werden solltest.«“ (EW 6, p. 103-104) – à comparer avec ce passage lors de l'orgie : „»Die andern männlichen Masken strömten herein, die Türen nach beiden Seiten schlossen sich. Fridolin stand allein da im Mönchsgewand mitten unter bunten Kavalieren.«“ (EW 6, p. 93)

d'autant plus pour le lecteur qu'Albertine propose un autre parallèle, beaucoup moins pertinent : la jeune fille de la plage danoise)⁶⁵⁴.

Les renvois du rêve d'Albertine à la nuit de Fridolin sont trop nombreux et explicites pour être anecdotiques. Ils justifient selon nous de les interpréter en nous plaçant du point de vue de la construction narrative plutôt que d'analyser leur signification symbolique prise isolément. Certains éléments sont intégrés au rêve d'Albertine sans qu'on puisse s'expliquer comment elle peut en avoir connaissance (même de façon inconsciente). La liberté que Schnitzler prend ici avec le principe de réalité crée une confusion qui renforce l'incertitude sur le statut des différentes séquences dans le récit : s'agit-il d'événements réels ou d'un long rêve, dont il serait difficile de délimiter le début et la fin ? Julia Freytag analyse aussi le rêve d'Albertine en ce sens :

En outre, les récits que se font mutuellement Fridolin et Albertine se tiennent en regard l'un de l'autre. Ainsi, la question se pose de savoir quand commence le soi-disant rêve, et si la nouvelle tout entière n'est pas elle-même peut-être un rêve.⁶⁵⁵

Cette remarque témoigne de l'effet de confusion que Schnitzler construit dans le récit. Mais cette confusion ne vise pas, comme nous l'avons souligné plus haut, à faire douter de la réalité de tel ou tel épisode (Fridolin a-t-il vraiment vécu ceci, ou l'a-t-il seulement rêvé ?). Le rêve n'apparaît pas ici comme anti-réel, dont la seule fonction est de mettre en doute la réalité de l'événement. Il semble plutôt exister comme une structure propre, parallèle à l'ordre de la diégèse. Il ne remet pas en cause le présupposé sur lequel se fonde la progression de l'intrigue (à savoir : que tout ce qui est décrit arrive en réalité), ni la réalité de la décision commune prise par Albertine et Fridolin. Il propose un autre schéma de lecture, qui s'émancipe de la part seulement diégétique du récit. L'effet de confusion libère d'une conception où les séquences successives font partie d'une chaîne dont les composantes construisent peu à peu, et linéairement, en s'abolissant les unes après les autres, le résultat du récit (l'engagement courageux des époux). La possibilité que tout ne soit qu'un rêve est toujours entretenue, et même explicitement mise en scène dans le paragraphe final. Dès lors, elle détourne l'attention

⁶⁵⁴ Sie hielt ein Pergamentblatt in der Hand, dein Todesurteil, in dem auch deine Schuld und die Gründe deiner Verurteilung aufgezeichnet waren. Sie fragte dich – ich hörte die Worte nicht, aber ich wußte es –, ob du bereit seist, ihr Geliebter zu werden, in diesem Fall war dir die Todesstrafe erlassen. Du schütteltest verneinend den Kopf. [...] Nun trat die Fürstin auf dich zu. Ihre Haare waren aufgelöst, flossen um ihren nackten Leib, das Diadem hielt sie in beiden Händen dir entgegen – und ich wußte, daß sie das Mädchen vom dänischen Strande war, das du einmal des Morgens nackt auf der Terrasse einer Badehütte gesehen hattest.“ (EW 6, 104-105)

⁶⁵⁵ Nous traduisons. Citation originale : „Zudem stehen das gegenseitige Erzählen von Albertine und Fridolin [...] in einem reflexiven Verhältnis zueinander. Somit drängt sich auch die Frage auf, wann der vermeintliche Traum begonnen hat und ob nicht vielleicht die ganze Erzählung ein Traum sein könnte.“ (Freytag, article cité, p. 107)

du lecteur du sens global vers chaque séquence prise isolément. Puisqu'il est impossible de comprendre avec certitude comment s'agence le tout, les parties ressortent nécessairement. Et, être orienté vers les parties plutôt que vers le tout, dans la *Traumnovelle*, c'est voir ressortir des images ponctuelles, des séquences où le visuel prédomine sans devoir s'intégrer dans un dispositif signifiant. La convergence de l'onirique et du spéculaire est ici décisive : les deux aspects se renforcent mutuellement (on a l'impression d'un rêve parce qu'on voit se répéter les mêmes situations, et l'atmosphère générale de rêve nous rend d'autant plus sensible à ces phénomènes de répétition), et tendent surtout tous les deux vers un même effet : mettre en valeur les images ; faire ressortir la part visuelle du récit. Dans la *Traumnovelle*, la question n'est pas de savoir ce qui est réel ou non. La confusion est poussée à l'extrême par l'auteur via la *contaminatio* entre la nuit de Fridolin et le rêve d'Albertine, rendant *a priori* insoluble l'interrogation sur le caractère réel, vraisemblable ou probable des péripéties. Au contraire, l'attention est dirigée sur les points communs que partagent les différents épisodes : l'expression visuelle des pulsions, l'emprise du fantasme, la tension du visuel qui soumet l'individu à l'aporie d'une reconnaissance et d'une révélation toujours impossibles.

Le parti-pris de la confusion désamorce donc la question du réel, et lui substitue une esthétique comparée des différents régimes de visualité. L'enjeu n'est pas de savoir si Fridolin a vraiment vécu la visite chez Gibiser ou le bal orgiaque dans la villa. Il s'agit plutôt de montrer que la vie psychique latente peut à tout moment faire irruption. Ou, plus précisément, de montrer que différents régimes d'expérience peuvent coexister sans que se pose nécessairement la question de savoir si l'un est plus réel que l'autre. La mise en miroir d'un régime de perception dit « neutre » (le cours de la narration classique, telle qu'elle domine la première partie de la nuit) et de visions oniriques ou fantasmatiques de plus en plus fréquentes (chez Gibiser, puis au bal) ne donne pas d'indices sur le statut (réel ? irréel ?) de l'aventure, et vise plutôt à faire ressortir les différences d'intensité entre ces régimes : les images qui émaillent la deuxième partie de la nuit montrent ainsi le basculement dans un régime d'expérience où le désir et l'angoisse prennent le dessus. Ces images ressortent d'autant plus, et apparaissent d'autant plus en leur qualité d'images, qu'elles réactivent des configurations précédentes (le Bal de la Redoute, les souvenirs des vacances au Danemark) ou qu'elles sont elles-mêmes réactivées dans la suite du récit (les images évoquées par Albertine quand elle raconte son rêve). Ce passage soudain d'un régime à l'autre, le basculement toujours possible dans le fantasme ou le rêve, qui advient par l'apparition fugace de visions, est décisif car il fait primer la contemplation (ou vision) sur la logique. L'enjeu n'est plus d'ordonner le divers

des événements en une trame compréhensible, distinguant le réel du non-réel, mais d'être sensible aux visions et à leur valeur pulsionnelle. Le réel est impossible à fixer, ce sont les images qui ressortent et s'imposent comme les unités qui structurent le récit.

La *Traumnovelle* repose sur une esthétique triple : onirique, circulaire et spéculaire. Onirique, parce que l'économie du rêve détermine la structure de la narration autant qu'elle imprègne le paradigme de représentation dans le récit (nous renvoyons ici à toutes les scènes qui reprennent les caractéristiques visuelles ou narratives du rêve). Circulaire, parce que les situations se répètent, les images réapparaissent, la résolution finale se perd en un retour inattendu au point de départ. Spéculaire – c'est bien entendu intrinsèquement lié au point précédent –, parce que les différentes séquences appellent à être lues les unes en regard des autres. La convergence de ces trois principes construit un paradigme narratif alternatif à celui, classique et nécessaire, de la progression diégétique. Parce qu'il se fonde sur des images qui semblent tirées de rêves, qui se répètent et qui renvoient donc les unes aux autres, le récit se construit sur deux niveaux différents : d'un côté, le niveau linéaire de la diégèse, qui accepte les événements racontés par le narrateur comme s'étant produits, et qui impose une valeur axiologique au récit (le récit porte un message, si l'on considère la décision prise par les époux) ; d'un autre, le niveau de la vue d'ensemble, organisée en miroir, qui ancre dans le récit des images que la progression de l'intrigue, malgré le processus d'édification de Fridolin, ne parvient pas à effacer. Cette vue d'ensemble ne construit pas un sens positif, mais donne à chaque épisode et image qui lui est liée une existence propre, indépendante de la valeur axiologique qui sous-tend la progression du récit. C'est ce niveau de lecture qui est réactivé par le dernier paragraphe, cette clause qui réintroduit le doute quant aux périmètres respectifs du rêve et du réel. Alors que tout semble indiquer une résolution, la mise en scène du réveil rappelle que tout peut n'être qu'un rêve. Ce fait est décisif non parce qu'il rejoue l'opposition insoluble entre rêve et réalité, mais parce que le rêve existe dans la nouvelle comme structure spéculaire, comme réapparition des mêmes images, comme représentation intensifiée du désir et de l'angoisse. Dès lors, ressort de cette structure à double niveau une confrontation du raconté et du montré. L'intrigue nous dit, de façon univoque, la progression des époux ; mais le récit nous montre, par la persistance et la réactivation perpétuelle des images produites par le fantasme et la pulsion, l'impossibilité de concevoir la question centrale comme définitivement réglée.

V. Conclusion

Nous avons caractérisé l'écriture spéculaire comme un projet d'écriture reposant sur un paradigme fondamental – la visualité – qui peut se décliner autant au niveau stylistique (quand la représentation fait une large part au visuel), structurel (quand les parties du récit sont mises en miroir) que thématique (quand le visuel, le regard, les images se retrouvent objets de réflexion par le récit). De ce point de vue, la *Traumnovelle* fait figure d'exemple typique.

Au niveau du détail, le récit montre parce qu'il installe peu à peu le visuel au premier plan : au cours de la nuit, les commentaires du narrateur et les pensées du personnage s'effacent peu à peu, pour laisser la place aux images – oniriques, fantasmatiques – qui défilent devant les yeux (ou : dans la conscience) du héros. La place du visuel sera aussi déterminante dans le rêve raconté par Albertine, puisque le récit du rêve se construit comme succession d'images. Ce mouvement s'annulera certes dans la deuxième partie du récit, qui se présente explicitement comme une narration classique, mais réapparaîtra dans les scènes clefs du dénouement : lors de la visite à la morgue, et dans le dernier paragraphe. Ainsi, le cœur narratif du récit (la nuit fantasmatique, le rêve d'Albertine, le dénouement) se centre sur ce que les personnages voient, et s'attache à retranscrire dans l'écriture narrative ces impressions visuelles. Cette prédominance du visuel est décisive car il est le *medium* à travers lequel se manifeste l'objet principal d'investigation dans le récit : l'inconscient et ses manifestations. Ainsi, on a pu remarquer que la représentation des pulsions d'angoisse et de désir, centrales dans l'expérience de Fridolin, étaient principalement illustrées par l'esthétique visuelle mise en place lors de la nuit. Le passage systématique par le visuel inscrit un ensemble d'images extrêmement prégnantes dans le cours du récit, qui accèdent à une existence propre – comme images, ou visions – par-delà le rôle qui pourrait leur être assigné par la progression diégétique.

La structure générale du récit renforce d'autant la vigueur des images particulières qu'elle semble elle aussi opposer à la logique classique du « raconter » le geste original du « montrer ». Les dispositifs spéculaires se multiplient : les séquences sont mises en miroir les unes avec les autres (la scène inaugurale avec la nuit de Fridolin ; la scène du bal avec le rêve d'Albertine), alors que des éléments traversent le récit, créant des liens entre des passages qui

devraient rester étrangers les uns aux autres (la figure de Nachtigall, le motif du Danemark, celui de la femme-enfant, des lèvres rouges, etc.). La répétition des images et les effets de miroitement – tellement systématiques qu’ils empêchent d’envisager de simples coïncidences – ont deux effets : ils soulignent l’intensité des images oniriques (et des réalités psychiques qui les sous-tendent), qui contrastent avec le régime d’expérience habituel dominant dans la seconde moitié du récit. Mais ils composent surtout un réseau d’images se répondant mutuellement ; le récit devient un tissu d’images (les personnages que rencontre Fridolin se réduisent eux-mêmes à de simples apparitions fugaces, comme les personnages qui composent le rêve d’Albertine), où chacune existe en soi, comme extraite et émancipée du contexte narratif. Les images réapparaissent contre la logique narrative (et le principe minimale de vraisemblance que celle-ci doit respecter) et proposent ainsi un axe de lecture alternatif.

C’est sûrement là le dispositif spéculaire le plus intéressant dans la *Traumnovelle* : la création d’un niveau narratif transverse qui se superpose à l’ordre progressif de la diégèse. Celle-ci avance, se nourrit de l’évolution des personnages et de leurs prises de conscience pour suggérer une résolution à la question principale. Mais cet ordre profondément lisible est perturbé par l’ordre transverse qui mêle les différentes séquences, fait douter du statut de tel ou tel épisode, et ramène le récit à un mouvement de perpétuelle répétition. C’est un parti que nous prenons : ne pas voir dans la dernière phrase du récit la simple illustration symbolique d’un bonheur retrouvé, et donc la prolongation du mouvement imprimé par la diégèse, mais plutôt une réorientation du récit vers lui-même, qui signifie en fait une déstructuration de l’ordre narratif. Mettre en scène le réveil, c’est réactiver la confusion entre rêve et réalité qui avait été organisée précédemment par la *contaminatio* de certains segments du récit par d’autres. C’est obliger le lecteur à se poser la question qu’il s’était déjà posée en suivant les aventures nocturnes de Fridolin ou en écoutant le rêve d’Albertine : tout ceci n’est-il pas un long rêve ? Lire la *Traumnovelle* comme une structure onirique ne semble pourtant pas revenir à douter de la réalité du monde (nous ne sommes pas à proprement parler ici dans la tradition baroque). Il s’agit plutôt de voir le rêve comme un espace où apparaissent les images violentes de la pulsion ; il s’agit donc de remarquer la convergence entre l’onirique et le visuel – chacun se renforçant mutuellement pour mettre en valeur les images qui parcourent le récit. La structure spéculaire, dont les différentes parties renvoient sans cesse les unes aux autres, contredit l’idée-même d’une progression du récit. Plutôt : oppose à l’ordre diégétique classique (que l’on peut clairement identifier et interpréter dans la *Traumnovelle*) un système

d'images communicantes, dont aucune ne s'abolit, et dont chacune fait vivre l'intensité des pulsions inconscientes fugaces. La logique diégétique et la logique spéculaire sont orthogonales l'une à l'autre ; à travers elles, le geste de montrer (par les dispositifs de miroitement, par le rappel d'images qui refusent de disparaître) fait concurrence au régime du « raconter ».

Montrer n'est pas pour autant clarifier. Dans la *Traumnovelle*, voir ne permet pas d'organiser le divers sensible en un tout cohérent. On ne peut déterminer le statut des différentes visions (rêve ou réalité ?), ce qui ne remet pas en cause la réalité du monde, mais fait ressortir l'existence propre des visions comme pures images. Le visuel est déconnecté du réel : il apparaît indépendamment de lui, indépendamment de la question de savoir ce qui est réel ou non. Il devient un régime d'expérience propre. Cette émancipation rejoint d'ailleurs une réflexion que le récit organise sur l'épistémologie du visuel : sur les dangers des apparences, qui peuvent toujours être trompeuses, puisque Fridolin découvre soudainement que la façade heureuse de son mariage bourgeois cache mal la décomposition du couple. Sur la dimension aporétique du visuel surtout : dès la fin de l'orgie, Fridolin est obsédé par le désir de retrouver la femme qui l'a sauvé, désir où se fondent désir de voir et désir de connaître. Occupant toute la deuxième partie du récit, ce désir de révélation atteindra son point d'orgue lorsque Fridolin fera face aux cadavres de la morgue. Le personnage se trouve confronté à un corps de femme nue, qui ne livre pas la révélation attendue mais exerce pourtant un pouvoir fascinant. Cette image – et la description qui en est faite dans le récit – cristallise l'enjeu autour du visuel : il ne permet pas de connaître ; les images n'apportent pas les révélations définitives qu'on attend d'elles ; voir n'est pas savoir. La mise en scène très explicite de cette tension assure que le récit cherche à théoriser l'expérience du visuel. Si celui-ci est défini comme fondamentalement aporétique, il n'en est pas moins une expérience profonde – en témoigne la fascination qu'exerce le cadavre sur Fridolin. Cette réflexion, et la façon dont elle est mise en scène, ne peuvent être isolées d'un récit lui-même obsédé par le visuel, dont la structure générale autant que les parties posent sans cesse la question du pouvoir des images.

N'oublions pas que ce récit triplement visuel, qui mobilise et étudie le visuel aux niveaux stylistique, structurel et thématique, repose sur une question au croisement entre éthique et psychologie. La *Traumnovelle* n'est pas un exercice de style et explore, comme nous l'avons rappelé en préambule, les rapports entre le sujet et son inconscient. Albertine et Fridolin sont confrontés aux manifestations de leurs pulsions latentes, et sommés par-là même

de prendre une position éthique : comment vivre et construire une relation (« que faire ? », finira par demander Fridolin) alors même que nous ne contrôlons aussi peu nos désirs profonds que leurs manifestations ? A cette question, le récit n'apporte pas de réponse. Au contraire, il semble refuser l'illusion d'une résolution trop schématique. L'intensité des images dans la nouvelle, leur capacité à durer et à innover la trame narrative, ainsi que la confusion entretenue sur la nature de ce qui est raconté (est-ce un long rêve ou un récit à proprement parler ?), rappellent de fait que l'inconscient ne se laisse pas domestiquer, qu'il ne se soumet pas à la volonté du sujet, qu'il peut à tout moment *réapparaître*. Cette imprévisibilité invite à la prudence – et si le courage et la lucidité affichés par Albertine et Fridolin ne peuvent être remis en doute, ils n'en constituent pas pour autant l'horizon du récit. La logique spéculaire qui lui préside, parce qu'elle va contre la progression linéaire de l'intrigue, oblige de toujours reposer la question.

A cet égard, il est très instructif de comparer le dénouement de la pièce *Paracelsus* et celui de la *Traumnovelle*. Malgré la distance d'écriture dans le temps, les similitudes sont nombreuses : les deux œuvres traitent toutes les deux de la force du désir, de la fragilité de la relation amoureuse, du mystère de l'inconscient et de ses manifestations. Elles semblent d'ailleurs aboutir à une morale similaire : la possibilité d'affirmer éthiquement, par Justina et Cyprian d'un côté, par Albertine et Fridolin de l'autre, la réalité du lien conjugal (qui n'est pas lointain ici du sentiment amoureux) par-delà les incertitudes liées à la vie psychique inconsciente. Un point diffère pourtant fondamentalement : la pensée construite par le récit. Dans *Paracelsus*, nous voyons à l'œuvre un système dialogique assez classique : une interprétation formulée par un personnage (Paracelsus) sur la fragilité de toute décision, qui est contredite en creux par le geste dramatique fort de réconciliation entre Justina et Cyprian. Martin Swales a bien relevé que la tirade très fameuse de Paracelsus, loin d'être le fin mot de l'histoire, était remise en cause par la conclusion de Cyprian :

Nous savons qu'il y a dans le cœur de Justina des possibles qui n'ont rien à voir avec son mariage avec Cyprian – et nous le savons parce que la pièce nous le dit. De même, nous savons que Justina aime Cyprian, que son mariage est heureux et qu'elle veut à tout prix le préserver. Quand, donc, Paracelsus dit à la fin de la pièce : « Il n'est de sécurité nulle part. Nous ne savons rien des autres, et rien de nous-mêmes », il n'est pas en train de donner implicitement la morale de la pièce. [...] Paracelsus se trompe lorsqu'il dit que la « sécurité » n'est possible nulle part, puisque la pièce montre au contraire qu'elle est possible – justement dans la certitude du mariage entre Justina et Cyprian. Il n'est pas vrai que le sujet ne sait rien de lui-même ni des autres. Cyprian et Justina en savent assez sur eux-mêmes pour être capables de sauver leur mariage.⁶⁵⁶

⁶⁵⁶ Nous traduisons. Citation originale : “We know that there are possibilities in Justina’s heart which have nothing to do with her marriage to Cyprian – and we know this because the play tells us as much. Equally, we

Système dialogique assez classique, donc, où deux interprétations se contredisent, dans ce qui relève d'une construction dialectique de signification. La situation est différente dans la *Traumnovelle* : la position prise par Albertine et Fridolin n'est pas contredite par un discours antagoniste, mais par la structure même du récit, qui rappelle le pouvoir de manifestation des images. Nous faisons l'interprétation que le message porté par Albertine et Fridolin n'a pas valeur de conclusion : leur confiance dans l'avenir et la force de leur engagement ne peut être tenue pour réponse définitive à la question posée par le récit. Selon nous, le récit, au moment du dénouement, fait retour sur lui-même ; c'est-à-dire : réenclenche la dynamique narrative qui instillait le doute sur le statut de chaque séquence et créait un effet de confusion chez le lecteur. Ne cherchant plus la cohérence (toujours incertaine) du tout, celui-ci est d'autant plus sensible aux parties, et surtout aux images qui ressortent : images fantasmatiques de désir et d'angoisse, qui font découvrir à Fridolin la violence de la vie inconsciente. La logique spéculaire à l'œuvre dans la *Traumnovelle*, contrairement à celle de *Paracelsus*, ne fait pas s'affronter deux interprétations antagonistes ; elle confronte le discours (développé par la diégèse et sa progression – et incarné finalement dans la discussion finale entre Albertine et Fridolin) aux images et à leur polysémie. Du dialogisme des discours, on passe au régime spéculaire, où l'interrogation est sans cesse relancée par la persistance des images.

know that Justina does love Cyprian, that she is happily married and that she desperately wants to preserve her marriage. When, therefore, at the end of the play Paracelsus says : "Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns", he is not implicitly summarizing the over-all meaning of the play. [...] Paracelsus is wrong when he says that "Sicherheit" is nowhere possible, because the play shows it is possible – in the certainty of Justina's and Cyprian's marriage. It is not true that the individual knows nothing of himself and others. Cyprian and Justina know enough of themselves to be able to sustain their marriage." (Martin Swales, *op. cit.*, p. 137)

Partie 6 : *Fräulein Else*, voir et être vue

Fräulein Else est un récit connu pour sa forme, puisqu'il est mené entièrement selon la perspective du monologue intérieur, consistant donc presque exclusivement (à l'exception en effet de quelques dialogues insérés lorsqu'on lui adresse la parole) en une retranscription continue des pensées du personnage principal sur le temps court – quelques heures un soir d'été – qui est celui de l'action. Forme au plus près de la vie psychique du personnage, donc, pour décrire la réaction de cette jeune fille de la grande bourgeoisie viennoise à la crise provoquée en elle par une double mécanique d'exploitation et d'humiliation : la demande faite par ses parents de quémander auprès d'un vieil ami de la famille, Dorsday, une aide financière cruciale pour sauver son père de la prison ; la condition posée par ledit Dorsday qui donnera l'argent si Else se montre à lui nue. C'est donc la réaction psychologique à ce double traumatisme qui est scrutée. Elle est elle aussi bien connue : le long monologue avant qu'elle ne finisse par se montrer nue – et s'évanouisse – dans le salon de musique de l'hôtel peut ainsi être lu comme un balancement continu entre l'accomplissement revendiqué d'un désir profond et une crise de panique précipitant le personnage dans une phase de délire. La construction identitaire du personnage – la façon dont le sujet se rapporte à lui-même, à autrui, et à son environnement social – est certes au centre de l'attention ; mais la structure du récit est au moins aussi importante, dans la mesure où elle suit un mouvement continu de dramatisation et montre une perte de contrôle progressive. Représenté de l'intérieur, ce double mouvement d'intensification émotionnelle et dramatique est le véritable axe porteur du récit, qui aboutit à un dénouement en deux temps (dévêtissement dans le salon et prise du véronal une fois transportée dans la chambre) dont l'auteur assume visiblement le caractère ambivalent : le geste d'Else est-il l'avènement d'un désir extatique, ou le signe d'un basculement dans la folie ? Else finit-elle par se suicider à la fin, ou s'endort-elle simplement ?

Le choix du monologue intérieur, perspective narrative si particulière, pour porter ce récit de l'ambivalence dramatisée n'est pas anodin : être au plus près des pensées d'Else nous permet de suivre son évolution intérieure face au traumatisme, la mise à jour des différentes strates de son inconscient, irrémédiablement appelées à la surface par la progression de la panique, et le basculement progressif vers le délire. Mais cette forme présente également un écueil double pour l'analyse : d'un côté, verser dans l'étude clinique d'une possible

pathologie psychique (Schnitzler joue de la possibilité qu'Else soit hystérique) ; il est vrai que le discours intérieur, reproduit *in extenso*, fournit une matière de premier ordre pour une analyse psycho-clinique. De l'autre, se contenter de dresser le portrait psychologique du personnage, en qualifiant ses sentiments, réactions et décisions. Dans les deux cas, le danger est de se laisser entraîner par l'accès direct à la structure psychique du personnage, par l'adhérence immédiate entre pensées et récit, pour verser dans une interprétation psychologisante, confondant personne et personnage. Si le contenu psychique est bien la matière qui constitue (presque exclusivement) le récit, représentant ainsi un passage obligé de l'analyse, le récit n'en reste pas moins un artefact littéraire – dont la subjectivité d'Else n'est qu'une composante parmi d'autres.

Rares sont pourtant les approches qui se concentrent sur l'analyse narrative ou stylistique du texte. Interpréter les réactions d'Else du point de vue psychologique – ce qui, encore une fois, ne peut être évité – reste le niveau d'analyse dominant. Lorna Martens, dans un article datant d'une vingtaine d'années⁶⁵⁷, avait pourtant ouvert des pistes de recherche qui s'intéressent autant à Else comme personnage qu'au récit comme construction narrative. C'est donc un simple article, qui n'est même pas centré sur *Fräulein Else* puisqu'il porte sur le motif du corps nu dans trois nouvelles de Schnitzler, qui ouvre les perspectives narratologiques les plus intéressantes sur la nouvelle. Surtout, il n'est pas anodin pour nous que cette approche, où l'attention se porte principalement sur la technique narrative, étudie le rôle joué par une image, un élément purement visuel, dans la construction du récit. Lorna Martens, donc, se demande s'il est possible d'assigner au motif du corps nu (masculin ou féminin), si fréquent dans les récits tardifs de Schnitzler, une fonction narrative unique. Sans nous prononcer sur l'interprétation qu'elle propose pour la *Traumnovelle* et *Casanovas Heimfahrt*, nous souhaitons revenir sur l'analyse qu'elle propose de la scène de nu dans *Fräulein Else*.

La conclusion formulée par Lorna Martens est intéressante car elle caractérise l'image du corps nu strictement comme dispositif narratif, c'est-à-dire du point de vue de son rôle dans l'organisation et la signification du récit : « Le corps nu est une addition tardive au répertoire schnitzlérien des instruments narratifs qui servent la dramatisation. En lui, Schnitzler a trouvé une image qui réalise un objectif narratif spécifique, et qui en même temps

⁶⁵⁷ Lorna Martens : « Naked bodies in Arthur Schnitzler's late prose fiction », in: Strelka, Joseph P. (Hg.), *Die Seele... ist ein weites Land – Kritische Beiträge zum Werk Arthurs Schnitzlers*, Peter Lang, Bern, 1996, p. 107 – 129

répond à des besoins dramatiques »⁶⁵⁸. La fonction narrative assumée par l'image est selon elle d'enrichir l'étude psychologique en lui adjoignant une représentation visuelle : « Avec l'image du corps nu, Schnitzler semble avoir trouvé encore un autre moyen de transmettre au lecteur une information sur la psyché d'un personnage »⁶⁵⁹. Cette caractérisation est très large : Schnitzler utilise les images pour désigner des réalités psychiques dont la complexité et l'ambiguïté justifient le recours au visuel, plutôt qu'au pur sémantique et linguistique. D'une certaine façon, l'image prolongerait le discours pour représenter la complexité des mouvements psychiques. Et le choix du corps nu ne serait pas anodin : il ferait référence à l'idée de *mettre à nu* l'intériorité des personnages pour la donner à voir au lecteur. L'image par nature aurait cet avantage de montrer l'instabilité du psychisme, ses changements et revirements ; l'image du corps nu, d'autant plus transgressive qu'elle apparaît généralement chez Schnitzler là où on ne l'attend pas, serait comme l'incarnation du fait que la psyché est par excellence le siège de l'inattendu :

Le corps nu est une image métonymique de la psyché mise à nu : les profondeurs psychiques révèlent des enjeux libidinaux qui impliquent directement le corps. Mais l'image du corps nu dans les récits de Schnitzler nous invite en même temps à prendre conscience du fait que l'âme du sujet n'est pas une âme simple, qu'on peut réduire à une description rapide. Ce qui se montre, c'est une complexité et un conflit qui ne laissent aucun espoir. [...] Pour Schnitzler, la psyché est complexe, changeante, contradictoire, sujette à aliénation. Le corps nu, dans ce qu'il a de transgressif, incarne la volonté de nier l'idée d'un moi cohérent et stable que les conventions sociales trouvent confortable de maintenir.⁶⁶⁰

Selon elle, le fait que Else se dévêtisse devant les pensionnaires de l'hôtel à la fin du récit entre parfaitement dans ce cadre :

Ainsi, comme dans *Casanovas Heimfahrt*, la scène de nu dans *Fräulein Else* apparaît comme l'allégorie d'un état intérieur. La nudité d'Else représente une intériorité traumatisée et déchirée par le conflit. Comme dans *Casanovas Heimfahrt*, les conflits qui ont lieu autour d'Else et à l'intérieur d'elle-même sont rassemblés en une seule image ambiguë. On peut lire son corps nu, montré en public, non comme un stratagème réaliste pour résoudre ses problèmes, mais comme le résultat d'un compromis entre le désir d'Else d'avoir du pouvoir et la prise de conscience de sa propre impuissance. [...] La scène où elle laisse tomber son manteau pour révéler son corps nu donne à voir l'enjeu de ses conflits, les conflits que la société a créés en elle, qui impliquent

⁶⁵⁸ Nous traduisons. Citation originale : "The naked body is the late addition to Schnitzler's repertoire of dramatic narrative devices. With it Schnitzler found an image that accomplished a specific narrative end while at the same time fulfilling dramatic requirements." (*Ibid.*, p. 129)

⁶⁵⁹ Nous traduisons. Citation originale : "With the image of the naked body Schnitzler seems to have found yet another way of conveying information about a character's psyche to the reader." (*Ibid.*, p. 128)

⁶⁶⁰ Nous traduisons. Citation originale : "The naked body is a metonymic image for the psyche laid bare: the psychic depths reveal libidinal issues in which the body is also implicated. But at the same time the image of the naked body in Schnitzler's narratives invites us to reflect that the soul of its bearer is not a simple soul, one that is reducible to quick description. What is revealed is hopeless complexity and conflict. [...] For Schnitzler the psyche is complex, changing, contradictory, alienable. The naked body in its transgressiveness stands for the negation of the idea of a consistent, coherent self which social customs find it convenient to uphold." (*Ibid.*, p. 125)

justement le fait de lire, d'interpréter et de contrôler son corps, de telle sorte que celui-ci est aliéné à elle-même et placé autant que possible sous le contrôle des autres.⁶⁶¹

L'image du corps nu cristallise ici les conflits qui déchirent la psyché du personnage. L'image vaut moins pour les éventuelles significations symboliques qui pourraient lui être rattachées (le corps nu comme symbole de vérité ; le corps nu comme emblème de la *vanitas*, etc.) que pour son inscription dans la logique narrative : il est la surface qui reflète les tensions intérieures du personnage parce que l'intrigue met en question l'aliénation du corps, son exploitation par un système social au détriment des aspirations profondes d'un sujet. La lecture qu'en fait Martens est même plus précise que cela : Else est déchirée entre un désir d'émancipation sociale et une incapacité à se défaire des normes que la société impose. Son corps est l'incarnation de cette tension : elle sait que c'est pour elle un moyen d'obtenir du pouvoir, puisqu'il est le seul capital d'une jeune fille dans un système patriarcal, et il est en même temps l'instrument même du maintien des femmes dans une situation de dépendance. Son corps est à la fois un instrument de pouvoir et le symptôme de son impuissance – et ce d'autant plus que l'acte du dévêtissement, dans les conditions où Else le met en œuvre, peut être considéré comme une erreur stratégique :

Dans *Fräulein Else*, le corps est l'endroit vers lequel convergent différentes projections et différents codes. Reprenant le fantasme de la femme fatale, le corps de la jeune femme signifie le pouvoir d'une femme. Si on le considère du point de vue des réalités économiques, il signifie (pour la femme tout du moins), l'asservissement et la dégradation des femmes. [...] L'acte d'Else ne lui donne pas le pouvoir du tout ; plutôt, il s'agit d'une erreur fatale, qui la place à nouveau dans la situation de la perdante.⁶⁶²

La position de Martens est donc claire : elle part d'une analyse psychologique générale du personnage, et montre qu'un dispositif narratif identifié (le recours à l'image) permet de cristalliser le « *state of mind* » du personnage. De cette approche, nous retenons différents éléments : tout d'abord, caractériser Else comme personnage complexe, sans se contenter d'une réduction psychopathologique qui rend peu justice à l'ambiguïté qui est mise en scène

⁶⁶¹ Nous traduisons. Citation originale : “As in *Casanovas Heimfahrt*, then, the naked scene in *Fräulein Else* appears to be the allegory of a state of mind. Else's nakedness represents a state of mind that is traumatized and torn by conflict. As in *Casanovas Heimfahrt*, the conflicts surrounding and within Else are gathered into one ambiguous image. Her naked body, displayed publicly, is legible not as a plausible strategy for resolving her problems, but as a compromise formation between Else's drive for power and her realization of her powerlessness. [...] The scene in which she drops her coat to show her naked body focuses the issue of her conflicts, the conflicts society has created for her, which revolve precisely around reading, signifying, and controlling her body in such a way that it is alienated from her own control and placed into that of others as much as possible.” (*Ibid.*, p. 124)

⁶⁶² Nous traduisons. Citation originale : “In *Fräulein Else*, the body is the place of coincidence of projections, of different codes. In the fantasy of the femme fatale, the young female body signifies a woman's power. In the world of economic realities, it signifies (to the woman at least) women's servitude and degradation. [...] Else's act does not at all have the effect of empowering her: rather, it is a fatally wrong move, one which places her in yet another losing position.” (*Ibid.*, p. 123)

dans le récit : pris en lui-même, le geste apparaît effectivement comme le résultat d'une crise pathologique (hystérie, exhibitionnisme, etc.) ; mais le monologue intérieur qui le précède apporte sur lui un éclairage différent : la richesse intérieure d'Else, qui est à la fois superficielle et étonnamment lucide quant aux mécaniques qui déterminent son statut social, éprise de sensualité et pourtant retenue par les contraintes sociales et les hésitations de l'inexpérience, instable et pourtant capable d'assumer la responsabilité qu'elle considère être la sienne, dessine derrière l'acte de se dévêtir une profondeur qui dépasse le simple cas clinique, ou le fait divers. Dans cette perspective, un autre élément mis en avant par Martens est important, qui ne semble pourtant pas encore accepté systématiquement dans la critique schnitzlérienne : l'image du corps nu est une image ambiguë. Elle ne peut être interprétée du seul point de vue des classifications psychologiques ou psychiatriques, mais doit être considérée en regard de ce que nous savons du personnage (entendu non comme personne, mais bien comme entité d'une économie narrative). Enfin, et c'est aussi lié à ce qui précède : considérer l'image comme élément d'une construction narrative, avec une fonction précise ; ne pas, donc, se limiter à donner de cette image une interprétation symbolique (au mieux) ou psychanalytique (au pire) – signification fixe qui contredirait le principe d'ambiguïté qui vient d'être avancé. En refusant d'analyser l'image pour la signification psychanalytique qu'elle serait censée posséder en soi, Martens évite l'écueil d'une interprétation essentiellement psychologisante.

Pour autant, Martens ne propose pas d'analyse systématique du visuel et de son rôle dans *Fräulein Else*. Elle ne s'intéresse qu'à un épisode isolé, alors que le corps nu – et les images en général – sont omniprésents dans le récit. Ainsi, elle restreint nécessairement le champ de son étude. Notre premier objet sera donc de revenir brièvement sur l'omniprésence du visuel dans la nouvelle, pour montrer la diversité des images convoquées et étudier le rôle des différentes dimensions du visuel dans la construction du récit. De même, elle réduit la complexité du personnage principal à un conflit entre désir d'émancipation sociale et conscience d'une situation de dépendance *quasi* insurmontable. Il sera donc utile de revenir sur le caractère ambivalent d'Else, plus riche et complexe, puisqu'il engage le rapport de l'individu à soi-même, au désir sexuel, à sa responsabilité vis-à-vis d'autrui. Mieux préciser la diversité du visuel et la complexité du personnage doit nous permettre d'analyser le rôle des images-ambivalentes dans le récit, nœuds de signification qui parcourent le monologue intérieur d'Else et donnent à voir les tensions indépassables qui structurent le psychisme du personnage autant que la dynamique du récit. Else bute sur le caractère contradictoire de ses

aspirations, de ses désirs et de ses pensées, de sorte que cette contradiction donne à la nouvelle sa dimension tragique. L'enjeu pour nous est de montrer que les images permettent de faire voir ces deux piliers du récit, intrinsèquement liés l'un à l'autre : l'ambivalence et le tragique.

Puisqu'il s'agit d'un ressort évident de la nouvelle, le visuel tel qu'il est mobilisé dans *Fräulein Else* a fait l'objet de plusieurs études. Sybille Saxer, dans son étude globale sur le regard dans l'œuvre de Schnitzler⁶⁶³, consacre quelques pages à la nouvelle. Mais son approche se concentre avant tout sur l'étude d'un sentiment (celui de *Scham*) tel qu'il est mis en scène dans le récit, et n'étudie la dimension visuelle du texte que dans la mesure où celle-ci illustre la synthèse théorique (à la fois philosophique et socio-culturelle) que l'auteur propose par ailleurs sur ce concept. On voit ici l'écueil : l'analyse se sert du récit comme illustration d'un phénomène qui peut lui être périphérique, dans une perspective socio-psychologique qui ne met en lumière ni la dynamique propre de l'œuvre, ni le lien entre thématique et poétique⁶⁶⁴. D'autres études traitent du visuel en se concentrant sur l'étude du corps. Hans-Peter Kunisch⁶⁶⁵, dans le court chapitre qu'il consacre à cette nouvelle dans son étude sur le corps dans la littérature moderne, s'attache surtout à montrer que le corps y est assimilé à un produit capitalistique comme un autre et, validant sans réserves l'orientation psychanalytique de l'analyse du narcissisme d'Else, n'explore pas les pistes narratologiques ouvertes par le thème central de la vision. Dans sa contribution sur le voyeurisme⁶⁶⁶, Susan C. Anderson place son analyse de la confrontation avec le reflet au service d'une description largement psychologisante du personnage, entrant dans la longue tradition de la critique qui ne voit en Else qu'un caractère de pathologie psychique. En nous plaçant résolument dans la voie ouverte par Lorna Martens, nous étudierons l'utilisation du visuel moins du point de vue d'une éventuelle signification symbolique que pour sa fonction dans la structure narrative.

⁶⁶³ Sybille Saxer, *op. cit.*

⁶⁶⁴ Nous renvoyons à la citation suivante, qui donne une vision assez claire de la perspective adoptée par Saxer : „Das Spiel der Blicke – der (dialektische) Wechsel von Innen- und Außenperspektive, der teils fast exzessive Hang zur Selbstbeobachtung, die durch eine Außensicht ihre Relativierung erfährt – ist für die Scham genauso konstitutiv wie für die Erzähltexte Arthur Schnitzlers. Die Frage, die sich vor diesem Hintergrund im Kontext dieser Studie stellt, ist, wie Scham in den Erzähltexten Schnitzlers zur Darstellung gelangt, wie die Texte „die kulturellen Konstruktionen der Scham“ „modellieren und ausstehen.““ (Saxer, *op. cit.*, p. 134)

⁶⁶⁵ Kunisch, Hans-Peter, *Gefährdete Spiegel*, Francfort/Main, Peter Lang, 1996

⁶⁶⁶ Susan C. Anderson : « Seeing blindly : voyeurism in Schnitzler's *Fräulein Else* and in Lou-Andréa Salomé's *Fenitschka* », in Strelka, Joseph P. (dir.), *Die Seele... ist ein weites Land – Kritische Beiträge zum Werk Arthurs Schnitzlers*, Peter Lang, Bern, 1996, p. 13 – 27

I/ Un récit saturé de visuel

Tout dans le récit est regard. Else est habitée autant par l'obsession de voir que par le désir d'être vue. Elle est perpétuellement en train de regarder : les autres, la nature et, surtout, elle-même. L'apparence – et donc le regard porté sur soi-même et sur les autres, est une valeur cardinale pour ce microcosme de la grande-bourgeoisie européenne du début du siècle. Le lieu où se déroule l'action, un hôtel de grand standing, est par excellence le lieu du paraître mondain, des regards croisés dans les espaces de sociabilité (le hall, le salon), confinant à une surveillance mutuelle des individus les uns par les autres, comme de la logique d'apparition et disparition de figures de passage, nouvellement arrivées ou déjà parties (Else ne cessera de s'intéresser aux nouveaux arrivants et de regretter ceux qui ont quitté l'hôtel). L'intrigue, enfin, qui place en son centre la demande indécente de la contemplation impudique, fait que l'enjeu du récit est bien de voir ou de ne pas voir, de montrer ou de ne pas montrer.

Else est par ailleurs un être qui, fondamentalement, vit dans le régime du visuel. Il est nécessaire d'avoir conscience de cette réalité pour comprendre la gradation dramatique qui se jouera autour de l'idée de se montrer ; mais aussi pour envisager tout le spectre des significations qui seront mises en œuvre par l'image de son corps dévêtu. Fondamentalement, l'existence d'Else comme entité narrative se fonde sur deux activités : penser et observer. Non pas à part égale, certes, (la forme du monologue intérieur donne nécessairement le primat au flux des pensées, fugaces ou élaborées, qui occupent l'esprit en permanence), mais en étroite interaction : ses pensées se nourrissent des choses et des personnes qu'elle voit – autant que de la façon dont elle se sent regardée. Lorna Martens néglige en partie le rapport obsessionnel d'Else au regard. Il s'agit donc d'en esquisser les grandes tendances, pour souligner l'omniprésence et la pluralité du visuel dans le récit.

Le regard d'Else est systématiquement happé par les figures qu'elle rencontre. Les femmes sont généralement scrutées pour lui servir de point de comparaison : Frau Winawer, dont la vieillesse lui rappelle la chance qu'elle a d'être jeune⁶⁶⁷ ; la bonne de Cissy, qui fait

⁶⁶⁷ „Frau Winawer muß eine unglückliche Frau sein. Gewiß schon nah an fünfzig. Diese Tränensäcke, – als wenn sie viel geweint hätte. Ach wie furchtbar, so alt zu sein.“ (EW 5, p. 211)

apparaître sa crainte du déclasserement social⁶⁶⁸ ; la *Marchesa*, qui est pour elle un objet d'admiration autant que d'identification⁶⁶⁹ ; Cissy, enfin, qui entre avec elle dans un rapport évident de rivalité⁶⁷⁰. D'autres l'interpellent par leur beauté : c'est le cas d'une jeune suisse⁶⁷¹ et de la fille d'une famille hollandaise⁶⁷². C'est d'ailleurs là que se remarque l'attachement particulier d'Else au visuel : son regard se porte systématiquement sur les physionomies qu'elle rencontre et qui la frappent par leur beauté. Au fil du récit – et alors même que les moments qu'elle passe en public sont en fait plutôt rares – Else dessine une galerie de portraits, pour la plupart masculins, dont la beauté l'a marquée. Les figures croisées interrompent son monologue intérieur⁶⁷³ ; d'autres reviennent à sa mémoire et absorbent ses pensées⁶⁷⁴. De sorte qu'Else vit en grande partie entourée de visages qui interrogent son désir érotique naissant – mais encore incertain.

C'est un point à noter concernant le rapport d'Else au visuel : il est autant optique, imposé par la réalité de son champ de vision, que mental. Son esprit se perd constamment en représentations visuelles de différents ordres : mises en scène d'elle-même⁶⁷⁵, représentations

⁶⁶⁸ „Da kommt das süße kleine Mädel von Cissy mit ihrem Fräulein. [...] Eine hübsche Person. Warum ist sie eigentlich Bonne? Noch dazu bei Cissy. Ein bitteres Los. Ach Gott, kann mir auch noch blühen.“ (EW 5, p. 212)

⁶⁶⁹ „Die Marchesa. Wie jung sie im Halbdunkel aussieht. Sicher fünfundvierzig. [...] Sie lächelt mich so nett an, wie immer. Ich lasse sie vorbei, nicke ein wenig [...]. Sie sagt mir buona sera. Jetzt muß ich mich doch wenigstens verneigen. War das zu tief? Sie ist ja um so viel älter. Was für einen herrlichen Gang sie hat. Ist sie geschieden? Mein Gang ist auch schön. Aber – ich weiß es. Ja, das ist der Unterschied.“ (EW 5, p. 212)

⁶⁷⁰ „Jetzt haben [Cissy und Paul] mich gesehen. Ich nicke ihnen zu. Sie ärgert sich, daß ich so hübsch aussehe. Wie verlegen sie ist.“ (EW 5, p. 223)

⁶⁷¹ „Alle sehen sie mich an. Hübsch ist diese kleine Genferin. Nein, aus Lausanne ist sie. Es ist eigentlich gar nicht so kühl.“ (EW 5, p. 224)

⁶⁷² „Die Holländer sehen mich wieder an. Ganz hübsch die Tochter.“ (EW 5, p. 256)

⁶⁷³ Citons, pêle-mêle, tous les visages qu'elle croise et qui retiennent son attention : „Er sieht noch immer ganz gut aus mit dem graumelierten Spitzbart. Aber sympathisch ist er nicht.“ (EW 5, p. 211) ; „Was fällt ihm denn ein . Wie redet er zu mir ? Hübsch ist er. Der Rauch meiner Zigarette verfängt sich in seine Haare.“ (EW 5, p. 224) ; „Die Zwei kommen offenbar von einer Tour. Beide hübsch, er und sie.“ (EW 5, p. 233) ; „Da kommt ja... nein, das ist er nicht! ... Der ist viel hübscher als der Herr von Dorsday, sehr elegant, mit dem kleinen schwarzen Schnurrbart.“ (EW 5, p. 252)

⁶⁷⁴ Les visages qui lui reviennent à l'esprit sont au moins aussi nombreux que ceux qu'elle croise réellement – ce qui confirme la prégnance des images dans son esprit : „Der einäugige Amerikaner auf der Rosetta hat ausgesehen wie ein Boxkämpfer.“ (EW 5, p. 209) ; „Fred ist mir sympathisch, nicht mehr. Vielleicht, wenn er eleganter wäre.“ (EW 5, p. 210) ; „Brandel hat mich eingeladen mit ihm Haschisch zu trinken oder – zu rauchen – Frecher Kerl. Aber hübsch.“ (EW 5, p. 212) ; „Ein Italiener könnte mir gefährlich werden. Schade, daß der schöne Schwarze mit dem Römerkopf schon wieder fort ist.“ (EW 5, p. 212) ; „Wirklich unternehmend war eigentlich mir gegenüber noch niemand. Höchstens am Wörthersee vor drei Jahren im Bad. Unternehmend? Nein, unanständig war es ganz einfach. Aber schön. Apoll vom Belvedere.“ (EW 5, p. 213) ; „Natürlich würde ich nicht sagen, daß es sich um Dorsday handelt, sondern sie müßte sich denken, ich habe ein nächtliches Rendezvous mit einem von den hübschen jungen Leuten hier im Hotel. Zum Beispiel mit dem langen blonden Menschen, der die leuchtenden Augen hat.“ (EW 5, p. 241)

⁶⁷⁵ „Also ich werde mich in die Halle setzen, großartig in einen Fauteuil, schau mir die Illustrated News an und die Vie Parisienne, schlage die Beine übereinander.“ (EW 5, p. 221)

fantasmées d'où ressort une sensualité exacerbée⁶⁷⁶ ; visions où elle anticipe un avenir plus ou moins proche, qui ont généralement en commun une ambiance lugubre, voire macabre : lorsqu'elle imagine une visite à son père en prison⁶⁷⁷, le suicide de son père⁶⁷⁸, ou la façon dont elle pourrait se montrer nue à Dorsday⁶⁷⁹. Ces représentations mentales sont autant de visions intensifiées – du désir, de la culpabilité ou de l'angoisse de mort – qui offrent à Else un espace de vie parallèle à la réalité. Elles signalent la propension de son esprit à divaguer (qu'on retrouve quand elle invente un article relatant sa mort ou son testament imaginaire) en même temps qu'elles font du visuel un espace d'expérience en propre qu'Else investit sans cesse. Systématiquement, les pensées d'Else se projettent dans le visuel, qui a pour elle fonction de réalité alternative.

Else ne regarde pas seulement ; elle se considère elle-même comme une voyante, au sens où elle est capable de percevoir à jour les vérités qui se dissimulent sous l'apparence. Elle croit deviner que son père trompe sa mère⁶⁸⁰, que Cissy et Paul ont une liaison⁶⁸¹, ou que Dorsday a changé de nom pour cacher ses origines juives⁶⁸² ; croit voir derrière la vitrine sociale policée les vices prêts à se dévoiler – elle perçoit d'ailleurs en général l'hypocrisie du système social où bienséance et pudeur forcée coexistent avec l'adultère systématique et l'exploitation sociale du corps féminin⁶⁸³. La métaphore de l'hôtel comme pure vitrine scintillante qui n'abrite en réalité que des « coquins » est ainsi pour elle la définition même du

⁶⁷⁶ „Nach Amerika würd' ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor.“ (EW 5, p. 209)

⁶⁷⁷ „Verurteilt auf fünf Jahre. Stein, Sträflingskleid, geschorene Haare. Einmal im Monat darf man ihn besuchen. Ich fahre mit Mama hinaus, dritter Klasse. Wir haben ja kein Geld. Keiner leiht uns was. Kleine Wohnung in der Lerchenflederstraße, so wie die, wo ich die Nähterin besucht habe vor zehn Jahren. Wir bringen ihm etwas zu essen mit. Woher denn? Wir haben ja selber nichts. [...] Der Papa empfängt uns im gestreiften Sträflingsanzug. Er schaut nicht böse drein, nur traurig.“ (EW 5, p. 235)

⁶⁷⁸ „Wenn der Haftbefehl kommt, erschießt er sich oder hängt sich auf. Am Fensterkreuz wird er hängen. Man wird herüberschicken vom Haus vis-à-vis, der Schlosser wird aufsperrn müssen und ich bin schuld gewesen.“ (EW 5, p. 236)

⁶⁷⁹ „Dann will ich ihm von der Tür aus mit den Augen ein Zeichen geben. Er wird sofort aufstehen. [...] Wir gehen über den Marienweg zum Walde hin. Wir sind allein. Ich schlage den Mantel auseinander. Die fünfzigtausend sind fällig. Die Luft ist kalt, ich bekomme eine Lungenentzündung und sterbe...“ (EW 5, p. 253)

⁶⁸⁰ „Ob er die Mama einmal betrogen hat? Sicher. Öfters. Mama ist ziemlich dumm.“ (EW 5, p. 210)

⁶⁸¹ „Daß sie was miteinander haben, Cousin Paul und Cissy Mohr, darauf schwör' ich.“ (EW 5, p. 209)

⁶⁸² „Was hilft Ihnen Ihr erster Schneider, Herr von Dorsday ? Dorsday! Sie haben sicher einmal anders geheißen.“ (EW 5, p. 211) et „Nein, Herr Dorsday, ich glaube Ihnen ihre Eleganz nicht und nicht Ihr Monokel und nicht Ihre Noblesse. Sie könnten ebensogut mit alten Kleidern handeln wie mit altern Bildern. – Aber Else, was fällt dir denn ein. – O, ich kann mir das erlauben. Mir sieht's niemand an.“ (EW 5, p. 218)

⁶⁸³ Outre toutes ses remarques sur la contradiction entre les normes sociales refoulant toute forme de sexualité visible et les désirs réels des hommes et des femmes concernés, citons le passage suivant, où elle imagine le désir sexuel masculin omniprésent, et assez impudique pour trouver naturelle la prostitution : „Ich fahre zu Fiala. Ich komme noch zurecht. Gnade, Gnade, Herr Doktor Fiala. Mit Vergnügen, mein Fräulein. Bemühen Sie sich in mein Schlafzimmer. – Tu mir doch den Gefallen, Paul, verlange dreißigtausend Gulden von deinem Vater. [...] Gern, liebe Kusine. Ich habe Zimmer Nummer soundsoviel, um Mitternacht erwarte ich dich.“ (EW 5, p. 233)

milieu social auquel elle appartient : « L'hôtel est loin, si loin, il jette ses lumières féeriques vers moi. Et tant de gens infâmes à l'intérieur. »⁶⁸⁴ Elle vit de l'intérieur cette différence entre apparence et réalité, puisque sa famille maintient un train de vie digne de la grande bourgeoisie alors qu'elle se trouve au bord de la ruine⁶⁸⁵.

Else distingue deux catégories de personnes, ceux qui voient clair et ceux qui ne voient pas, et se rattache à la première. Ceux qui savent dissimuler et voir le dissimulé entretiennent entre eux un langage complice : son père⁶⁸⁶, Paul, et les quelques admirateurs qui ont compris sa vraie nature⁶⁸⁷ ; les autres, ceux qui se laissent piéger par le jeu des apparences, et se retrouvent exclus du jeu des regards tacites : sa mère⁶⁸⁸, son frère Rudi⁶⁸⁹, son ami Fred⁶⁹⁰. L'affirmation systématique de cette capacité à voir par-delà les apparences est pour Else un moyen de construction identitaire et, comme le dirait Lorna Martens, d'affirmation de son propre pouvoir au sein d'une structure qui la maintient par principe dans une situation de dépendance. Cette lucidité (on serait tenté de dire : extra-lucidité) maintes fois revendiquée verse même dans la croyance en un pouvoir de télépathie, qui fait qu'Else croit voir ce qu'elle ne peut physiquement voir : quand elle surveille Dorsday alors qu'il n'est pas dans son champ de vision⁶⁹¹ ; mais surtout quand elle pense pouvoir voir à distance ce que font au même moment son père⁶⁹² ou Fred⁶⁹³. Ainsi, sa capacité à voir signale elle-aussi son rapport ambiguë à la réalité, sur laquelle elle est capable à tout instant de projeter ses propres visions ou fantasmes.

⁶⁸⁴ ME p. 53 ; EW 5, p. 237 : „So fern, so fern das Hotel und so märchenhaft leuchtet es her. Und was für Schufte sitzen drin.“

⁶⁸⁵ Rätselhaft, daß wir uns immer noch halten. Wie man alles gewöhnt! Dabei leben wir eigentlich ganz gut. Mama ist wirklich eine Künstlerin. Das Souper am letzten Neujahrstag für vierzehn Personen – unbegreiflich. Aber dafür meine zwei Paar Ballhandschuhe, die waren eine Affäre.“ (EW 5, p. 217)

⁶⁸⁶ „Wer möchte mir das ansehen? Niemand sieht mir was an, auch dem Papa nicht. Und doch wissen es alle Leute.“ (EW 5, p. 217)

⁶⁸⁷ „Ja, so bin ich, so bin ich. Ein Luder, ja. Sie spüren es ja alle. Auch Paul spürt es. Natürlich, er ist ja Frauenarzt. Und der Marineleutnant hat es ja auch gespürt und der Maler auch.“ (EW 5, p. 234)

⁶⁸⁸ „Die Mama ist allein, weil sie nicht gescheit genug ist und von niemandem was weiß, nicht von mir, nicht von Rudi und nicht von Papa.“ (EW 5, p. 223)

⁶⁸⁹ „Aber sie spürt es nicht und Rudi spürt es auch nicht. Er ist ja ein netter eleganter Kerl, aber mit einundzwanzig hat er mehr versprochen.“ (EW 5, p. 223)

⁶⁹⁰ „Nur Fred, der dumme Kerl, spürt es nicht. Darum liebt er mich ja.“ (EW 5, p. 234)

⁶⁹¹ „Ich fühle den Blick von Dorsday auf meinen Nacken, durch den Schal. Frau Winawer geht jetzt hinauf in ihr Zimmer. Wieso weiß ich denn das? Telepathie.“ (EW 5, p. 224)

⁶⁹² „Und jetzt sitzt er zusammen mit der Mama im selben Zimmer, wo er übermorgen hängen wird, und raucht eine Havannazigarre. Woher hat er immernoch Havannazigarren? Ich höre ihn sprechen, wie er die Mama beruhigt. Verlaß dich drauf, Dorsday weist das Geld an. Bedenke doch, ich habe ihm heuer im Winter eine große Summe durch meine Intervention gerettet. Und dann kommt der Prozess Erbesheimer... - Wahrhaftig. Ich höre ihn sprechen. Telepathie!“ (EW 5, p. 236)

⁶⁹³ „Auch Fred seh ich in diesem Moment. Er geht mit einem Mädels im Stadtpark am Kursalon vorbei. Sie hat eine hellblaue Bluse und lichte Schuhe und ein bißl heiser ist sie. Das weiß ich alles ganz bestimmt.“ (EW 5, p. 236)

Dernier élément qui montre à quel point le visuel est constitutif de la vie intérieure d'Else : son regard évolue au fur et à mesure que la crise intérieure s'accroît, et que l'émotion et la panique gagnent du terrain. Encore une fois, notons que cette évolution vers la panique et le délire, constitutive de tout le récit et qui lui fournit son axe directeur, passe autant par le discours (c'est tout de même la fonction principale du monologue intérieur) que par l'évolution de son regard. La façon dont elle perçoit la nature environnante est particulièrement révélatrice à cet égard. A la différence des personnages schnitzlériens, Else regarde souvent le paysage qui l'entoure et en fait le miroir de ses sentiments. Avant de lire la lettre envoyée par sa mère, elle se contente de courtes remarques qui semblent hésiter entre contemplation sincère de la nature et clichés romantiques d'une jeune fille de bonne famille parfois encline au sentimentalisme⁶⁹⁴. On sait le traumatisme que provoque ensuite chez Else la lecture de la lettre. Le traumatisme est même double : Else se rappelle les conditions sociales très précaires de la famille, et se retrouve dans la position humiliante de celle qui doit solliciter la générosité d'un *quasi* inconnu. Dès lors, la perception du paysage change radicalement et reflète la mélancolie d'un personnage qui répète maintenant à l'envi la vanité de son existence et la solitude profonde dans laquelle elle se trouve en réalité : le paysage devient triste⁶⁹⁵, sombre⁶⁹⁶, et se pare progressivement de teintes macabres⁶⁹⁷. Le pan surnaturel qu'on voit poindre à travers les métaphores de la tombe et des fantômes signale déjà un éloignement vis-à-vis du réel qui ne fera que se renforcer au fur et à mesure que la panique s'emparera du personnage. Une première vision surnaturelle apparaît avant la discussion avec Dorsday⁶⁹⁸ ; mais elles se multiplieront ensuite, après que la demande qu'il fait à Else aura provoqué en elle le principal choc émotionnel du récit : après la discussion avec lui, le paysage se transforme en une géographie illisible, où les volumes s'agrandissent⁶⁹⁹, où les distances s'allongent⁷⁰⁰, où les montagnes semblent gigantesques et

⁶⁹⁴ Cf les passages suivants : „Was für ein wundervoller Abend! Heut' wär das richtige Wetter für die Tour auf die Rosetta-Hütte. wie herrlich der Cimone in den Himmel ragt!“ (EW 5, p. 209) ; „Himmlicher Abend. Wie festlich das Hotel aussieht. (...) auf dem Cimone liegt ein roter Glanz. Paul würde sagen: Alpenglühen. Das ist noch lang' kein Alpenglühen. Es ist zum Weinen schön. Ach, warum muß man wieder in die Stadt!“ (EW 5, p. 211) – l'affectation sentimentale passe ici autant par la prétention de lyrisme (zum Weinen schön) que par le faux tragique : elle s'imagine devoir déjà rentrer, alors que rien ne l'indique.

⁶⁹⁵ „Aus ist es mit dem Alpenglühen. Der Abend ist nicht mehr wunderbar. Traurig ist die Gegend. Nein, nicht die Gegend, das Leben ist traurig.“ (EW 5, p. 217)

⁶⁹⁶ „Beinahe schon Dunkel. Nacht. Grabesnacht. Am liebsten möchte' ich tot sein.“ (EW 5, p. 218)

⁶⁹⁷ „Die Dämmerung starrt herein. Wie ein Gespenst starrt sie herein. Wie hundert Gespenster. Aus meiner Wiese heraus steigen die Gespenster. Wie weit ist Wien? Wie lange bin ich schon fort? Wie allein bin ich da!“ (EW 5, p. 219)

⁶⁹⁸ „Unheimlich, riesig der Cimone, als wenn er auf mich herunterfallen wollte!“ (EW 5, p. 221)

⁶⁹⁹ „Der Himmel ist so hoch und die Wiese ist so groß.“ (EW 5, p. 241)

⁷⁰⁰ O Gott, wo war ich denn? So weit war ich fort. [...] Es ist doch weiter zum Hotel, als ich gedacht habe.“ (EW 5, p. 238)

l'obscurité impénétrable⁷⁰¹. De ce décor où s'impose une obscurité monumentale, comme prête à englotir le personnage et qui fait naturellement penser à un tombeau à ciel ouvert, se dégage l'image de l'hôtel, surface tellement lumineuse qu'elle en semble irréaliste – Else a l'impression de la voir là un château merveilleux, sorti tout droit d'un conte – et qui souligne elle aussi le fait qu'elle est en train de perdre prise sur la réalité⁷⁰². Décrite à travers son regard, la nature reflète l'évolution intérieure du personnage. On verra plus tard que la façon dont elle se regarde elle-même, basculant peu à peu dans un délire narcissique extatique, suit le même mouvement.

La façon dont Else reçoit les regards d'autrui est un autre moyen visuel de montrer la panique qui s'empare du personnage. La confrontation avec Dorsday en est emblématique. La scène se construit comme une alternance continue entre la discussion proprement dite et les réactions intérieures d'Else. Comme souvent, elle ne cesse de scruter le visage de Dorsday : elle passe par le regard pour interpréter le réel. La discussion et la demande de Dorsday déstabilisent profondément Else. D'une relative assurance, elle se laisse peu à peu gagner par l'inquiétude jusqu'à se sentir parfaitement impuissante, comme livrée à celui dont elle dépend et qui joue parfaitement de la situation. Le regard de Dorsday joue un rôle décisif dans le retournement de situation qui s'opère : au début, Else se permet d'être ironique en moquant son regard⁷⁰³, mais se retrouve vite pétrifiée face à ce regard qu'elle ne sait pas lire. Tout indique qu'elle le subit plutôt qu'elle ne le soutient : l'accumulation des questions (« Pourquoi sourit-il ? Il trouve cela grave et il sourit. Où veut-il en venir avec son sourire ? » / « Pourquoi ce silence ? Pourquoi ce visage impassible ? » / « Quelle est cette façon de me regarder ? ») ainsi que la description répétée de ce regard insistant (« Cette façon de me regarder ! » / « Qu'il ne me regarde pas de cette façon polissonne ! » / « Cette façon de me regarder ! » / « C'est intolérable. Je suis assise là telle une pauvre pécheresse. Lui, debout, à me trouer le front avec son monocle, et à garder le silence. » / « Jamais personne ne m'a regardée de cette façon. »), suggèrent certes le choc que vit Else, mais montrent aussi qu'elle ne peut aller au-delà de ces expressions verbales minimales. Ces notations successives, qui se rapprochent plus de l'interjection que de la pensée en propre, illustrent l'impossibilité d'Else à réagir, elle qui se dit par ailleurs être « paralysée ». L'impuissance d'Else culmine à la fin de la

⁷⁰¹ „Wie ungeheuer weit die Wiesen und wie riesig schwarz die Berge. Keine Sterne beinahe.“ (EW 5, p. 237)
„Alles ist so riesig. Die Berge auch. Man könnte sich fürchten. Noch nie waren sie so schwarz. Der Mond ist noch nicht da.“ (EW 5, p. 240)

⁷⁰² Cf les passages suivants, qui soulignent tous la splendeur lumineuse de l'hôtel se détachant dans la nuit noire : „So fern, so fern das Hotel und so märchenhaft leuchtet es her. (EW 5, p. 237) ; „Wie riesig es dasteht das Hotel, wie eine ungeheuere beleuchtete Zauberburg.“ (EW 5, p. 240)

⁷⁰³ „Was macht er denn für Kalbsaugen?“ (EW 5, p. 226)

discussion : ce n'est pas un hasard si son incapacité répétée à esquisser le moindre geste est systématiquement liée explicitement au fait que Dorsday est en train de la regarder⁷⁰⁴. Le regard de Dorsday se fait performatif, ce qui est décisif pour comprendre la structure du récit : non seulement la panique grandissante se lit autant dans la description – impuissante – des yeux de Dorsday que dans les pensées propres d'Else, mais on découvre aussi l'effet direct, fascinant, envoûtant, que le visuel peut exercer sur elle.

On le voit : le visuel dans *Fräulein Else* dépasse de beaucoup la simple image du corps nu, dont nous ne contestons pas par ailleurs l'interprétation qu'en donne Lorna Martens. Le visuel apparaît de tant de façons différentes que les images propres à montrer les conflits intérieurs d'Else sont nombreuses. Chez Else, tout passe par le regard : la conformation aux normes sociales ou leur rejet, le désir, l'angoisse, la panique. Elle vit par le regard, que ce soit pour vivre pleinement le désir narcissique de soi-même, ou lorsqu'elle subit l'autorité de Dorsday. Le regard qu'elle porte sur le monde ou sur elle-même illustre tous les extrêmes qui composent la psyché complexe de la jeune héroïne. Car Else est un personnage fondamentalement complexe, qui excède de loin le simple cas clinique de pathologie psychiatrique. C'est ce que nous voulons montrer maintenant : que l'ambivalence qui caractérise Else dépasse le simple conflit sur l'adaptation ou le rejet des contraintes sociales, et que cette ambivalence, qui concerne les désirs profonds du personnage, porte la dynamique tragique du récit.

II/ Le désir contradictoire d'Else comme matrice du récit

On ne saurait trouver meilleure formule que ne l'a fait Lorna Martens : « Else is a bundle of conflicts »⁷⁰⁵. Mais alors que celle-ci relève seulement les tensions internes qui concernent la place d'Else dans la société à laquelle elle appartient, nous proposons de considérer toutes les thématiques qui signalent chez elle une contradiction intérieure – tant il est vrai que ces

⁷⁰⁴ „Ich bleibe wirklich stehen. Warum denn ? Da stehen wir uns gegenüber. Hätte ich ihm nicht einfach ins Gesicht schlagen sollen? [...] Warum tu' ich es nicht?“ (EW 5, p. 231) ; „Warum lasse ich ihn nicht einfach stehen ? Bannt mich sein Blick? Wir schauen uns ins Auge wie Todesfeinde.“ (EW 5, p. 231) ; „Ich antworte nichts. Regungslos stehe ich da. Er sieht mir ins Auge. Mein Gesicht ist undurchdringlich. Er weiß gar nichts. Er weiß nicht, ob ich kommen werde oder nicht. Ich weiß es auch nicht.“ (EW 5, p. 232)

⁷⁰⁵ Lorna Martens, article cité, p. 122

contradictions multiples sont décisives dans la construction du tragique dans la nouvelle. C'est parce qu'Else bute sans cesse sur les désirs ambivalents qui sont les siens, parce qu'elle n'arrive pas à réconcilier les mouvements intérieurs contraires qui la déchirent, qu'elle finit par s'abandonner (qu'elle meure ou non suite à la prise du véronal, la fin du récit apparaît de toute façon comme une fuite – consciente ou inconsciente – du sujet pour échapper à la réalité immédiate). Et, en retour, c'est cette dimension tragique qui fait que l'acte d'Else est plus qu'une simple crise d'hystérie – qui n'appellerait à être lue que du point de vue clinique. Deux objets principaux de conflit ressortent : la relation à son propre milieu social, et sa relation ambiguë au désir sexuel.

L'appartenance au milieu social est pour Else le premier objet de conflit. Parfaitement lucide sur les valeurs et le mécanisme qui sous-tendent en réalité la pérennité de la grande bourgeoisie à laquelle elle appartient, Else cherche à s'en écarter de deux façons : en dénonçant l'hypocrisie de son fonctionnement, et en recherchant des plaisirs contraires aux normes dominantes.

La lucidité d'Else interpelle. Elle ne se fait aucune illusion sur le fonctionnement réel de la société à laquelle elle appartient. Elle a compris que la femme était sciemment maintenue dans une position de dépendance pour devenir ainsi une marchandise que le monde des hommes (du père au mari) s'accordait pour valoriser et pour échanger. A plusieurs reprises, elle dénonce cette situation, en critiquant notamment l'éducation des jeunes filles et le système du mariage, qui ne revient à rien d'autre pour la femme qu'à se vendre, ou, pire, être vendue :

Grand Dieu ! Pourquoi n'ai-je pas d'argent, moi ? Pourquoi n'ai-je pas encore gagné de l'argent ? Pourquoi n'ai-je rien appris ? Si, j'ai appris ! Qui oserait dire que je n'ai rien appris ? Je joue du piano, je parle français, anglais, un peu d'italien aussi ; j'ai suivi des cours d'histoire de l'art... Haha ! Et si j'avais appris des choses plus utiles, ça m'aurait servi à quoi ?⁷⁰⁶

Le jour où je me marierai, ce sera sans doute pour moins cher. Est-ce donc si grave ? Fanny s'est vendue elle aussi. Elle me l'a raconté, son mari la dégoûte.⁷⁰⁷

Et à quoi me servirait-il d'être sur terre ? Ils n'auraient que ce qu'ils méritent tous, ils m'ont éduquée avec un seul objectif : que je me vende, de n'importe quelle façon ! [...]. Mais il leur aurait bien plu, l'an passé, que j'épouse Wilomitzer, ce patron bientôt quinquagénaire. Tout juste

⁷⁰⁶ ME p. 26 ; EW 5, p. 217 : „Ach Gott, warum habe ich kein Geld? Warum hab' ich mir noch nichts verdient? Warum habe ich nichts gelernt? O, ich habe was gelernt! Wer darf sagen, daß ich nichts gelernt habe? Ich spiele Klavier, ich kann französisch, englisch, auch ein bißl italienisch, habe kunstgeschichtliche Vorlesungen besucht – Haha! Und wenn ich schon Gescheiteres gelernt hätte, was hülfe es mir?“

⁷⁰⁷ ME p. 28 ; EW 5, p. 218 : „Wenn ich einmal heirate, werde ich es wahrscheinlich billiger tun. Ist es denn gar so schlimm? Die Fanny hat sich am Ende auch verkauft. Sie hat mir selber gesagt, daß sie sich vor ihrem Manne graust.“

s'ils ne m'ont pas forcé la main. Papa a quand même eu honte... Mais Maman y a fait très nettement allusion.⁷⁰⁸

C'est vous qui avec fait ça de moi, pourrais-je dire, c'est vous qui êtes responsables, tous, de ce que je suis devenue, pas seulement Papa et Maman. Rudi aussi et Fred, et tout le monde, tout le monde, puisque personne ne se soucie de moi.⁷⁰⁹

Dois-je devenir une petite bonne, ou standardiste, ou épouser un quelconque monsieur Wilomitzer, ou me faire entretenir par vous ? Tout cela est également répugnant, et je n'irai pas dans cette clairière avec vous, absolument pas.⁷¹⁰

Cités ici dans l'ordre chronologique d'apparition dans le texte, ces passages montrent à la fois la constance de cette préoccupation chez Else et la radicalisation de son discours au cours du récit. Quand elle lit la lettre de sa mère, Else se contente de déconstruire le mécanisme qui maintient les jeunes filles dans une situation indépassable de soumission. Après la discussion avec Dorsday, qui explicite une crainte déjà latente dans le discours d'Else – celle d'être utilisée comme contrepartie de l'aide financière –, son analyse devient dénonciation d'un système patriarcal dont les femmes sont les victimes. La demande de Dorsday incarne ainsi des pratiques socialement acceptées, mais systématiquement déguisées, et motive le passage d'une critique de l'individu au système. Dès lors, toute figure masculine devient suspecte de vouloir s'appropriier le corps féminin comme désire le faire Dorsday : un pensionnaire de l'hôtel, Fiala, Paul, le père d'Else :

Ma silhouette doit joliment se détacher dans ce vaste paysage. Dommage qu'il n'y ait plus personne dehors. Manifestement, je plais beaucoup à ce monsieur à l'orée du bois, là-bas. Oh, monsieur, nue, je suis encore bien plus belle, ça vous coûtera une misère, trente mille gulden, c'est tout.⁷¹¹

J'irai voir Fiala. J'arriverai à temps. Grâce, grâce, Maître. Avec joie, Mademoiselle. Veuillez vous donner la peine de passer dans ma chambre à coucher... Sois gentil, Paul, rends-moi ce service, demande trente mille gulden à ton père. [...] Volontiers, chère cousine. Chambre numéro tant, je t'attendrai à minuit.⁷¹²

⁷⁰⁸ ME p. 58 ; EW 5, p. 234 : „Und wozu bin ich überhaupt auf der Welt? Und es geschähe ihnen ganz recht, ihnen allen, sie haben mich ja doch nur daraufhin erzogen, daß ich mich verkaufe, so oder so. [...] Und es wäre ihnen ganz recht gewesen, im vorigen Jahr, wenn ich den Direktor Wilometzer geheiratet hätte, der bald fünfzig ist. Nur daß sie mich nicht zugeredet haben. Da hat sich der Papa doch geniert. Aber die Mama hat ganz deutliche Anspielungen gemacht.“

⁷⁰⁹ ME p. 58 ; EW 5, p. 240 : „Ihr wart es, könnte ich sagen, Ihr habt mich dazu gemacht, Ihr alle seid schuld, daß ich so geworden bin, nicht nur der Papa und die Mama. Auch der Rudi ist schuld und der Fred und alle, alle, weil sich ja niemand um einen kümmert.“

⁷¹⁰ ME p. 62 ; EW 5, p. 243 : „Oder soll ich Bonne werden oder Telephonistin oder einen Herrn Wilomitzer heiraten oder mich von Ihnen aushalten lassen? Es ist alles ekelhaft, und ich komme nicht mit Ihnen auf die Wiese.“

⁷¹¹ ME p. 48 ; EW 5, p. 233 : „Ich muß mich jetzt sehr hübsch ausnehmen in der weiten Landschaft. Schade, daß keine Leute mehr im Freien sind. Dem Herrn dort am Waldesrand gefalle ich offenbar sehr gut. O, mein Herr, nackt bin ich noch viel schöner, und es kostet einen Spottpreis, dreißigtausend Gulden.“

⁷¹² ME p. 48 ; EW 5, p. 233 : „Ich fahre zu Fiala. Ich komme noch zurecht. Gnade, Gnade, Herr Doktor Fiala. Mit Vergnügen, mein Fräulein. Bemühen Sie sich in mein Schlafzimmer. – Tu mir doch den Gefallen, Paul,

[Papa] connaît monsieur von Dorsday. Il devait bien s'imaginer que ce bon Dorsday ne donnerait rien pour rien... Il lui aurait télégraphié, sinon, ou serait venu jusqu'ici. C'était plus facile et plus sûr comme ça, n'est-ce pas, Papa ? Quand on a une si jolie fille, pourquoi aller en prison ? Et Maman, bête comme elle est, prend le stylo et écrit cette lettre.⁷¹³

Le rejet de cette société fondée sur une morale hypocrite devient si fort que la dénonciation se transforme en désir d'émancipation. Il n'est plus question ici des écarts subversifs auxquels Else songeait dans la première partie du récit (laisser libre cours à sa sensualité, fumer du hachich, avoir des amants, etc.), mais bien à la fois d'une révolte contre les valeurs prônées par son milieu social et d'une libération vis-à-vis du carcan qui s'impose à elle. Else rejette les concepts de honte ou de bienséance autant qu'elle affirme vouloir gagner son indépendance morale et matérielle :

Mais n'allez pas vous imaginer que le spectacle durera longtemps. Je m'envelopperai dans mon manteau, je remonterai quatre à quatre, je m'enfermerai dans ma chambre, et si le cœur m'en dit, je viderai le verre d'un trait. Mais le cœur ne m'en dira pas. Ce serait de la lâcheté, rien d'autre. Ils ne méritent pas cet honneur, les infâmes ! J'aurais honte, devant vous ? Moi, avoir honte, devant qui que ce soit ? Je suis vraiment au-dessus de ça.⁷¹⁴

Vous n' imaginez pas qu'après cette aventure, je vais rentrer chez moi, comme une honnête jeune fille de bonne famille ? Non, ni bonne famille, ni honnête jeune fille. Terminé tout ça. Je volerai de mes propres ailes. D'ailleurs, j'ai de belles jambes, monsieur von Dorsday.⁷¹⁵

Elle va jusqu'à proposer une alternative au système d'exploitation patriarcal, en revendiquant une éthique du don (de soi-même) contre l'exploitation marchande qu'est en réalité le mariage bourgeois :

Non, je ne me vendrai pas. Jamais. Jamais de la vie je ne me vendrai. Je m'offrirai. Oui, quand j'aurai trouvé celui qu'il me faut, je m'offrirai à lui. Mais je ne me vendrai pas. Je veux bien être une dévergondée, mais pas une putain. Erreur de calcul, monsieur von Dorsday. Papa aussi a fait une erreur de calcul.⁷¹⁶

verlange dreißigtausend Gulden von deinem Vater. [...] Gern, liebe Kusine. Ich habe Zimmer Nummer soundsoviel, um Mitternacht erwarte ich dich.“

⁷¹³ ME p. 50 ; EW 5, p. 234 : „[Papa] kennt doch den Herrn von Dorsday. Er hat sich doch denken können, daß der Herr Dorsday nicht für nichts und wieder nichts. – Sonst hätte er doch telegraphieren oder selber herreisen können. Aber so war es bequemer und sicherer, nicht wahr Papa? Wenn man eine so hübsche Tochter hat, wozu braucht man ins Zuchthaus zu spazieren? Und die Mama, dumm wie sie ist, setzt sich hin und schreibt den Brief.“

⁷¹⁴ ME p. 73 ; EW 5, p. 251 : „Aber bildet Euch nur ja nicht ein, daß das Vergnügen lange dauern wird. Gleich hülle ich mich wieder ein und, wenn es mir beliebt, laufe die Treppen in mein Zimmer, sperre mich ein und, wenn es mir beliebt, trinke ich das ganze Glas auf einen Zug. Aber es wird mir nicht belibien. Es wäre nur eine Feigheit. Sie verdienen gar nicht so viel Respekt, die Schufte. Schämen vor Euch? Ich mich schämen vor irgend wem? Das habe ich wirklich nicht nötig.“

⁷¹⁵ ME p. 61 ; EW 5, p. 242 : „Oder denken Sie, aus diesem Abenteuer fahre ich wieder nach Hause als anständiges Mädchen aus guter Familie? Nein, weder gute Familie noch anständiges Mädchen. Das wäre erledigt. Ich stelle mich jetzt auf meine eigenen Beine. Ich habe schöne Beine, Herr von Dorsday.“

⁷¹⁶ ME p. 50 ; EW 5, p. 234 : „Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich her. Wenn ich einmal den Rechten finde, schenke ich mich her. Aber ich verkaufe mich nicht. Ein

Ici apparaît l'ambivalence profonde de sa relation au milieu social, source d'une contradiction interne qui se manifestera jusqu'au dénouement du récit. Else souhaite se libérer d'une contrainte sociale devenue insupportable (et nous verrons que l'acte de se dévêtir réalise pleinement ce désir d'émancipation), sans pour autant parvenir à s'affranchir des représentations mentales qui régissent ce milieu. Sans même nous demander dès maintenant si sa mise à nu dans la scène finale peut être considérée comme une émancipation sociale, remarquons dès maintenant la tension indépassable qui structure jusqu'à son discours intérieur : Else désire laisser libre cours à son désir sexuel, mais ne peut se représenter le faire hors des catégories mentales socialement instituées. Elle se voit en *Luder*, mais refuse d'être une *Dirne* : deux catégories importées du système de valeurs bourgeois. Elle croit prendre le parti de la subversion en revendiquant la liberté sexuelle d'une „*Luder*“, „*Kanaille*“ ou d'une „*verworfenes Geschöpf*“⁷¹⁷ – mais ne fait ainsi jamais que légitimer en creux l'idéologie bourgeoise d'une classification des êtres féminins selon leur proximité plus ou moins grande avec le modèle de la soumission monogame dans le cadre du mariage. Si on y regarde de plus près, Else réactive de nombreux clichés typiques de son milieu social : quoiqu'elle en dise, elle considère spontanément le mariage comme l'horizon le plus crédible pour son avenir⁷¹⁸ ; l'émancipation sexuelle passe par la lingerie fine – symbole s'il en est de l'érotisation du corps dans le système patriarcal⁷¹⁹ ; elle attend que son honneur bafoué soit vengé au prix d'un duel entre les deux rivaux masculins (Paul et Dorsday). Son inconscient est ainsi peuplé de clichés célébrant la société bourgeoise qu'elle semble rejeter, ce qui crée à l'intérieur même de son discours une dissonance couvant un conflit profond. Notons enfin qu'Else est prête à jouer le jeu réclamé par le système social qu'elle condamne : lorsqu'elle choisit sa robe pour le dîner, elle entend exploiter le capital que représente son propre corps pour obtenir ce qu'elle veut des hommes qui la regarderont :

Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne. Sie haben sich verrechnet, Herr von Dorsday. Und der Papa auch. Ja, verrechnet hat er sich.”

⁷¹⁷ „Ja, ein so verworfenes Geschöpf bin ich.“ (EW 5, p. 243) / „Ein Luder will ich werden, wie es die Welt noch nicht gesehen hat.“ (EW 5, p. 247) / „Aber Ihr sollt mich nicht für verrückt halten. Nur für schamlos sollt Ihr mich halten. Für eine Kanaille.“ (EW 5, p. 250)

⁷¹⁸ Dès les premières pages, la perspective du mariage apparaît („Nach Amerika würd' ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa.“ – EW 5, p. 209) ; perspective qui ne disparaîtra pas une fois l'action enclenchée, montrant ainsi qu'il s'agit là d'une structure sociale profondément ancrée dans son esprit („Ich könnte einen Mann sehr glücklich machen. [...] Einen Gutbesitzer werde ich heiraten und Kinder werde ich haben.“ EW5, p. 221; „Wenn ich einmal den Rechten finde, schenke ich mich her.“ – EW 5, p. 234 ;).

⁷¹⁹ Du sollst deine fünfzigtausend Gulden haben, Papa. Aber die nächsten, die ich mir verdiene, um die kaufe ich mir neue Nachthemden mit Spitzen besetzt, ganz durchsichtig und köstliche Seidenstrümpfe.“ (EW 5, p. 247) / „Bertha hat ein schwarzes Seidenhemd. Raffiniert. Ich werde noch viel raffinierter sein. Herrliches Leben.“ (EW 5, p. 249)

En tout cas, il faut que j'aie l'air envoûtant quand je parlerai à Dorsday. Après dîner, d'un ton nonchalant. Ses yeux seront rivés sur mon décolleté. [...] Je mettrai la noire. Hier, ils ont tous écarquillé les yeux. Le petit monsieur tout pâle aussi, avec son pince-nez en or.⁷²⁰

Une grande partie du conflit qui oppose le désir profond d'Else aux contraintes sociales se concentre sur la question érotique. Mais dans ce domaine aussi, son désir se révèle profondément ambivalent. Certes, le désir érotique est chez elle explicite, et les pensées qui touchent à la sexualité sont si nombreuses qu'il serait vain de les consigner ici. Rappelons simplement qu'elle se déclare „*sinnlich*“⁷²¹, s'imagine nue dans une villa de marbre, jalouse secrètement celles de ses amies qui ont déjà eu des expériences sexuelles, rêve de lingerie fine, espère avoir des milliers d'amants, est obsédée par les visages de jeunes hommes qui pourraient la séduire. Le discours d'Else est saturé de désir. L'idée même d'une situation approchant la prostitution n'est pas sans éveiller sa curiosité (« La noble jeune fille se vend afin de sauver son père adoré, et y trouve peut-être du plaisir. »⁷²²). Si elle est choquée successivement par la demande de ses parents et par les conditions fixées par Dorsday, ses pensées trahissent l'ambivalence de son sentiment. Elle va ainsi jusqu'à s'accuser d'une certaine hypocrisie dans la façon dont elle réagit à la proposition de Dorsday :

Allons, mademoiselle Else, que d'histoires ?! Vous qui vous apprêtiez à filer, à devenir la maîtresse d'inconnus, les uns après les autres. La bagatelle que monsieur von Dorsday vous demande vous coûterait donc tellement ? Vous étiez prête à vous vendre pour un collier de perles, de belles robes, une villa au bord de la mer ? Et la vie de votre père compterait moins pour vous ?... Ce serait pourtant un bon commencement.⁷²³

On retrouve d'ailleurs une hésitation similaire lorsqu'elle réagit à la proposition de Dorsday :

Ah ! c'est ça, c'est ça ! Pourquoi est-ce que je ne le gifle pas, l'infâme ?! Ai-je rougi ou blêmi ? Tu veux me voir nue ? Tu n'es pas le seul. Je suis belle, nue. Pourquoi est-ce que je ne le gifle pas ? Son visage est gigantesque. Pourquoi si près, infâme ? Je ne veux pas sentir ton haleine sur mes joues. Pourquoi est-ce que je ne le plante pas là, tout simplement ? Est-ce son regard qui me cloue

⁷²⁰ ME p. 28 ; EW 5, p. 218-219 : „Jedenfalls muss ich berückend aussehen, wenn ich mit Dorsday rede. Nach dem Dinner, nonchalant. Seine Augen werden sich in meinen Ausschnitt bohren. [...] Das schwarze zieh' ich an. Sie haben mich gestern alle angestarrt. Auch der blaße kleine Herr mit dem goldnen Zwicker.“

⁷²¹ EW 5, p. 210

⁷²² ME p. 28 ; EW 5, p. 218 : „Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater, und hat am Ende ein Vergnügen davon.“

⁷²³ ME p. 58 ; EW 5, p. 240 : „Nun, Mademoiselle Else, was machen Sie denn für Geschichten? Sie waren schon bereit auf und davon zu gehen, die Geliebte von fremden Männern zu werden, von einem nach dem andern. Und auf die Kleingikeit, die Herr von Dorsday von Ihnen verlangt, kommt es Ihnen an? Für einen Perlenschmuck, für schöne Kleider, für eine Villa am Meer sind Sie bereit sich zu verkaufen? Und das Leben Ihres Vaters ist Ihnen nicht so viel wert? Es wäre gerade der richtige Anfang.“

sur place ? Nous nous toisons comme deux ennemis mortels. Je voudrais le traiter d'infâme et je n'y arrive pas. Ou est-ce que je ne veux pas ?⁷²⁴

La question finale résonne comme une explication à la paralysie qui l'empêche de réagir physiquement à l'insulte que Dorsday fait à sa pudeur. Il est significatif qu'elle ne se défausse pas sur l'excuse toute trouvée de la responsabilité envers le père pour justifier son immobilisme (« [...] je ne dois pas contrarier le seul homme qui puisse sauver mon père »). En mobilisant la notion de volonté („Oder will ich nicht ?“), il semble plutôt qu'elle se pose la question, en toute transparence, de la part de désir réel qui pourrait justifier qu'elle ne gifle pas Dorsday, voire qu'elle accepte sa proposition. Au détour d'une question qui n'est peut-être que semi-consciente, le désir érotique apparaît dans toute son évidence.

Ce discours n'en laisse pas moins percevoir un rapport ambivalent d'Else à la sexualité. Si elle se projette très fréquemment dans des situations fortement érotisées, elle n'en ressent pas moins une forme de dégoût lorsqu'il s'agit de se représenter concrètement ce qu'implique l'acte sexuel⁷²⁵. La figure de Paul concentre par exemple le rapport extrêmement ambivalent qu'elle entretient avec la sexualité. Quoiqu'elle s'en défende systématiquement, elle ne cesse de penser à des situations qui auraient pu permettre ou permettraient une relation sexuelle avec son cousin. Paul est notamment la figure qui revient le plus souvent quand Else pense aux personnes à qui elle pourrait se montrer plutôt qu'à Dorsday⁷²⁶, qui pourraient être aussi présentes au moment où elle se montrerait nue⁷²⁷, ou qui pourraient rester ensuite pour passer la nuit avec elle⁷²⁸. Parallèlement à ces occurrences nombreuses, Else reconnaît à plusieurs reprises une attraction très ambivalente vis-à-vis de Paul, qu'elle semble assumer pour la nier immédiatement après :

⁷²⁴ ME p. 45 ; EW 5, p. 231 : „Ah, so meint er das, so! Warum schlage ich ihm nicht ins Gesicht, dem Schuft! Bin ich rot geworden oder blaß? Nackt willst du mich sehen? Das möchte mancher. Ich bin schön, wenn ich nackt bin. Warum schlage ich ihm nicht ins Gesicht? Riesengroß ist sein Gesicht. Warum so nah, du Schuft? Ich will deinen Atem nicht auf meinen Wangen. Warum lasse ich ihn nicht einfach stehen? Bannt mich sein Blick? Wir schauen uns ins Auge wie Todfeinde. Ich möchte ihm Schuft sagen, aber ich kann nicht. Oder will ich nicht?“

⁷²⁵ „Ob Cissy in der Nacht ihre Türe offen läßt? Oder sperrt sie ihm erst auf, wenn er klopft? Ist es denn ganz sicher? Aber natürlich. Dann liegen sie zusammen im Bett. Unappetitlich.“ (EW 5, p. 222)

⁷²⁶ „Nein, nein. Ich will nicht. Zu jedem andern, aber nicht zu ihm. Zu Paul meinetwegen.“ (EW 5, p. 234)

⁷²⁷ „Wollen Sie mir nicht freundlichst gestatten, einen guten Bekannten mitzubringen? [...] Aber ich begnüge mich damit, meinen Vetter Paul mitzubringen. Oder ziehen Sie etwa einen andern vor? Der lange blonde Mensch ist leider nicht mehr da und der Filou mit dem Römerkopf leider auch nicht.“ (EW 5, p. 242) ;

⁷²⁸ Also die Sache ist in Ordnung, Herr von Dorsday. Um zehn Uhr, während alles noch in der Halle sitzt, wandern wir im Mondenschein über die Wiese, durch den Wald nach Ihrer berühmten selbstentdeckten Richtung. [...] Und um Mitternacht können Sie wieder nach Hause gehen, und ich bleibe mit meinem Vetter oder sonst wem auf der Wiese im Mondenschein.“ (EW 5, p. 242). / „Und von Ihnen aus, Herr von Dorsday, begeben Sie sich direkt zu meinem Vetter Paul. Sie haben doch nichts dagegen, Herr von Dorsday?“ (EW 5, p. 245)

Au fond, Paul est un timide. Un médecin, gynécologue ! Justement pour ça, peut-être. Avant-hier, dans la forêt, quand nous avions tant d'avance, il aurait pu se montrer plus entreprenant. Il aurait dégusté !⁷²⁹

Paul, si tu me procures ces trente mille, tu pourras me demander ce qu'il te plaira. [...] Pouah ! Non, Paul, même pour trente mille, tu n'auras rien de moi.⁷³⁰

Sur un magnifique bateau en pleine Méditerranée, mais pas seule. Avec Paul, par exemple. Ça me plairait assez. Ou bien j'habiterais une villa au bord de la mer, nous serions allongés sur l'escalier de marbre qui plonge dans l'eau, il me tiendrait serrée dans ses bras et me mordrait les lèvres, comme Albert il y a deux ans, l'impertinent, près du piano. Non. J'aimerais m'allonger seule sur cet escalier de marbre, au bord de la mer, et attendre.⁷³¹

Ces citations peuvent sembler anecdotiques. Elles illustrent pourtant certaines caractéristiques qui semblent constitutives du désir d'Else : d'un côté, le fait qu'une même personne soit objet simultanément de désir et de rejet ; de l'autre, le fait que la simple expression du désir puisse provoquer la négation immédiate de ce même désir. Le dernier exemple est ainsi particulièrement évocateur : le fantasme parfaitement abstrait, dont la charge érotique est évidente (je suis dans les bras de Paul à la mer et il me mord la lèvre), se prolonge en un souvenir (comme l'a fait Albert il y a deux ans) qui ramène brusquement dans le domaine du réel. Ce passage au réel (réminiscence d'une sensation physique ?) désamorçait immédiatement le fantasme érotique et aboutit à la préférence pour la solitude.

Ce rapport ambivalent au sexuel est particulièrement illustré dans une des modalités d'expression principales de son désir : la tendance exhibitionniste. Outre les visions imaginaires où elle met en scène sa propre nudité, Else suggère plusieurs fois que se montrer nue correspond à un désir réel :

Tirer le rideau ?... Inutile. Personne n'est posté sur la montagne d'en face, avec une longue-vue. Dommage...⁷³²

Ma silhouette doit joliment se détacher dans ce vaste paysage. Dommage qu'il n'y ait plus personne dehors. Manifestement, je plais beaucoup à ce monsieur à l'orée du bois, là-bas. Oh,

⁷²⁹ ME p. 21 ; EW 5, p. 213 : „Eigentlich ist Paul schüchtern. Ein Arzt, ein Frauenarzt ! Vielleicht gerade deshalb. Vorgestern im Wald, wie wir so weit voraus waren, hätt' er schon etwas unternehmender sein dürfen. Aber denn wäre es ihm übel ergangen.“

⁷³⁰ ME p. 28 ; EW 5, p. 218 : „Paul, wenn du mir die dreißigtausend verschaffst, kannst du von mir haben, was du willst. [...] Pfui, Teufel ! Nein, Paul, auch für dreißigtausend kannst du von mir nichts haben.“

⁷³¹ ME p. 57 ; EW 5, p. 240 : „Auf irgendeinem herrlichen Schiff im Mittelländischen Meer, aber nicht allein. Mit Paul zum Beispiel. Ja, das könnte ich mir ganz gut vorstellen. Oder ich wohnte in einer Villa am Meer, und wir lägen auf dem Marmorstufen, die ins Wasser führen, und er hielte mich fest in seinen Armen und bisse mich in die Lippen, wie es Albert vor zwei Jahren getan hat beim Klavier, der unverschämte Kerl. Nein. Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten.“

⁷³² ME p. 29 ; EW 5, p. 219: „Vorhang herunter ? Überflüssig. Steht keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr. Schade.“

monsieur, nue, je suis encore bien plus belle, ça vous coûtera une misère, trente mille gulden, c'est tout. Amenez vos amis, ça reviendra moins cher.⁷³³

Et à Gmunden, cet été, à six heures du matin, sur le balcon, eh bien, ma très distinguée mademoiselle Else ? Vous ne vous êtes pas rendue compte que deux garçons vous reluquaient dans leur barque ? Depuis le lac, ils n'ont pas pu voir nettement mon visage, mais ils ont très bien vu que j'étais en chemise. Et j'étais contente ! Ah, plus que contente. J'étais comme grisée. J'ai glissé les mains sur mes hanches en feignant d'ignorer qu'on me regardait. Et la barque qui ne bougeait pas d'un pouce... Eh oui, je suis comme ça, je suis comme ça. Une dévergondée, parfaitement.⁷³⁴

Mais je n'y suis pas forcée. Je peux remonter avant même d'être arrivée en bas. Je peux remonter dès le premier étage. Je ne suis pas forcée de descendre. Mais je le veux. Je m'en réjouis d'avance. N'ai-je pas toute ma vie souhaité un événement de ce genre ?⁷³⁵

La répétition de ces occurrences et le fait qu'Else identifie son penchant en toute conscience (elle interprète sans ambiguïté le plaisir qu'elle a eu à être regardée, et suggère que ce plaisir a toujours été latent chez elle) laissent peu de doutes quant à la réalité de ce désir. Suivant la dynamique générale de gradation dramatique que l'on observe dans le récit (les événements successifs accentuent le traumatisme vécu par Else, favorisent donc l'évolution de son discours – de plus en plus animé et radical – et aboutissent à son geste subversif), cette tendance exhibitionniste s'intensifie et est exprimée par Else avec toujours plus de conviction et d'assurance :

Pourquoi monsieur von Dorsday serait-il le seul ? Lui justement ? S'il y en a un qui me voit, que d'autres me voient aussi. Oui !... Quelle idée splendide !... Qu'ils me voient tous. Que tout le monde me voie.⁷³⁶

Belle, je suis belle ! Regarde-moi, nuit ! Montagnes, regardez-moi ! Ciel, regarde comme je suis belle. Mais vous êtes aveugles. Vous ne me servez à rien.⁷³⁷

Si je faisais un petit essai... juste entrouvrir un peu mon manteau. J'en ai très envie. Regardez-moi, monsieur.⁷³⁸

⁷³³ ME p. 48 ; EW 5, p. 233 : „Ich muß mich jetzt sehr hübsch ausnehmen in der weiten Landschaft. Schade, daß keine Leute mehr im Freien sind. Dem Herrn dort am Waldesrand gefalle ich offenbar sehr gut. O mein Herr, nackt bin ich noch viel schöner, und es kostet einen Spottpreis, dreißigtausend Gulden. Vielleicht bringen Sie Ihre Freunde mit, dann kommt es billiger.“

⁷³⁴ ME p. 49 ; EW 5, p. 234 : „Und wie war denn das heuer in Gmunden in der Früh um sechs auf dem Balkon, mein vornehmes Fräulein Else? Haben Sie die zwei jungen Leute im Kahn vielleicht gar nicht bemerkt, die Sie angestarrt haben? Mein Gesicht haben sie vom See aus nicht genau ausnehmen können, aber daß ich im Hemd war, das haben sie schon bemerkt. Und ich hab' mich gefreut. Ah, mehr als gefreut. Ich war wie berauscht. Mit beiden Händen habe ich mich über die Hüften gestrichen und vor mir selber hab' ich getan, als wüßte ich nicht, daß man mich sieht. Und der Kahn hat sich nicht vom Fleck bewegt. Ja, so bin ich, so bin ich. Ein Luder, ja.“

⁷³⁵ ME p. 73 ; EW 5, p. 252 : „Aber ich bin nicht verpflichtet. Ich kann gleich wieder umkehren, noch bevor ich unten bin. Im ersten Stock kann ich umkehren. Ich muß überhaupt nicht hinuntergehen. Aber ich will ja. Ich freue mich drauf. Hab' ich mir nicht mein ganzes Leben lang so was gewünscht?“

⁷³⁶ ME p. 69 ; EW 5, p. 249 : „Wie kommt denn der Herr Dorsday dazu? Gerade der? Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! – Herrlicher Gedanke ! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen.“

⁷³⁷ ME p. 70 ; EW 5, p. 250 : „Schön, schön bin ich! Schau' mich an, Nacht! Berg schaut mich an! Himmel schau' mich an, wie schön ich bin. Aber ihr seid ja blind. Was habe ich von euch.“

Else n'exprime plus de regrets ou n'analyse plus un événement ponctuel datant de quelques semaines. L'exhibitionnisme est de plus en plus radical (elle veut se montrer à la Terre entière), toujours plus proche d'advenir (se montrer ne relève plus ici du rétrospectif ou de l'abstrait, mais bien d'une possibilité qui pourrait arriver l'instant d'après, face à un homme qui est déjà là, dans son champ de vision, au bout du couloir), et apparaît comme une solution au dilemme qu'elle n'arrivait jusque-là pas à résoudre, entre sentiment de responsabilité vis-à-vis de son père et refus de se soumettre à Dorsday.

Aussi fort que soit ce désir, il n'en est pas moins lui aussi perturbé par des mouvements contraires. Comme son rapport à la sexualité, l'exhibitionnisme d'Else est ambivalent. Non pas qu'elle en vienne à contredire les revendications explicites qu'on a citées plus haut. Mais les normes sociales intériorisées, pour lesquelles la nudité est un tabou, laissent des traces dans le discours d'Else. Juste après la discussion avec Dorsday, son monologue intérieur est un balancement continu entre résignation à accepter le marché proposé et refus de s'y soumettre – le désir de se montrer n'est donc pas si absolu qu'elle semblait le dire. Par ailleurs, le motif de la honte apparaît sous différentes formes et confirme l'ambivalence du désir. Elle est parfois exprimée directement par Else, qui se reprend néanmoins souvent pour récuser ce qu'elle vient de dire⁷³⁹. Elle se lit surtout à travers le retournement dont est l'objet l'idée d'être vue, qu'elle fuit tout autant qu'elle la désire. Else répète qu'il lui est impossible de se présenter à nouveau aux yeux du monde⁷⁴⁰. Le fait d'être vue semble si traumatisant qu'elle espère en effacer la marque en devenant elle-même invisible. On retrouvera également une trace de cette conscience bourgeoise intériorisée quand elle sera sur le point de se montrer nue. Alors que son dessein est non seulement arrêté, mais sur le point de se réaliser, elle redoute soudainement qu'on ne remarque qu'elle est nue

⁷³⁸ ME p. 75 ; EW 5, p. 263 : „Ich könnte eine kleine Probe veranstalten – ein ganz klein wenig den Mantel lüften. Ich habe große Lust dazu. Schauen Sie mich nur an, mein Herr.”

⁷³⁹ Cf la citation suivante, bon exemple de son ambivalence vis-à-vis de la honte d'être vue : „Aber bildet Euch nur ja nicht ein, daß das Vergnügen lange dauern wird. Gleich hülle ich mich wieder ein und, wenn es mir beliebt, laufe die Treppen in mein Zimmer, sperre mich ein und, wenn es mir beliebt, trinke ich das ganze Glas auf einen Zug. Aber es wird mir nicht belieben. Sie verdienen gar nicht so viel Respekt, die Schufte. Schämen vor euch ? Ich mich schämen vor irgend wem? Das habe ich wirklich nicht nötig.“ (EW 5, p. 251)

⁷⁴⁰ Ich kann ihn nicht mehr sehen. Ich will niemanden mehr sehen. Ich will nicht mehr ins Hotel, ich will nicht mehr nach Hause, ich will nicht nach Wien, zu niemandem will ich, zu keinem Menschen, nicht zu Papa und nicht zu Mama, nicht zu Rudi und nicht zu Fred, nicht zu Berta und nicht zu Tante Irene.“ (EW 5, p. 239) ; Da stehe ich vor dem Hotel. – Furchtbar, dahineingehen zu müssen, alle die Leute sehen, den Herrn von Dorsday, die Tante, Cissy.“ (EW 5, p. 241); „Oder denken Sie, aus diesem Abenteuer fahre ich wieder nach Hause als anständiges Mädchen aus guter Familie? Nein, weder gute Familie noch anständiges Mädchen. Das wäre erledigt.“ (EW 5, p. 242); Aber dann geht es mich nichts mehr an. Das eine Opfer bringe ich – und keines mehr. Nie, nie, niemals wieder. Ja, das sage ich dem Papa, sobald ich nach Wien komme. Und dann fort aus dem Haus, wo immer hin.“ (EW 5, p. 248)

sous son manteau. La succession des regards est particulièrement significative⁷⁴¹ : la honte intériorisée crée une forme de paranoïa chez Else qui se croit scrutée de toutes parts, jusqu'à faire naître en elle un sentiment de panique complètement contradictoire avec le geste qu'elle s'apprête à accomplir – et qu'elle revendique d'accomplir. Panique qui contredit d'ailleurs la remarque plutôt rationnelle qu'Else avait fait quelques instants auparavant (« Mon manteau recouvre à peine mes chevilles. On verra que je suis pieds nus. Qu'importe, on en verra bien davantage. »⁷⁴²) – confirmation, encore, que le discours du personnage est fait des retournements propres à la pensée suivie en temps réel. Alors que le sujet affirme quelque chose, l'inconscient peut réapparaître à tout moment pour suggérer le contraire.

A ce stade, deux enseignements donc : d'une part, l'idée que chez Else tout passe par le visuel. Ses pensées sont obsédées par le fait de voir ou d'être vue, mais remarquons surtout que son discours intérieur est lui-même saturé d'images et de visions. Le récit construit son personnage comme un personnage regardant, c'est-à-dire : un personnage qui pense (en grande partie) en termes visuels, dont l'intériorité et ses variations (nervosité, peur, impuissance, narcissisme triomphant) se lisent dans la façon dont elle voit le monde et les autres. D'autre part, le fait qu'Else est animée de désirs fondamentalement contraires : désir érotique omniprésent, mais crainte manifeste vis-à-vis de l'acte sexuel proprement dit ; désir d'émancipation sociale, mais incapacité à penser hors des catégories sociales instituées. Ces deux dimensions se croisent d'ailleurs, dans la mesure où le désir sexuel se heurte aux normes sociales qu'elle a largement intériorisées. Ces conflits multiples constituent un fait autant psychologique que narratif : ils caractérisent le personnage autant qu'ils conditionnent son discours. Celui-ci est ainsi parcouru de retournements, de contradictions et d'incohérences qui signalent son incapacité à être définitivement en accord avec soi-même. Mais le discours est surtout marqué par l'évolution vers le tragique, à mesure qu'Else bute de plus en plus violemment sur ses propres contradictions internes. Il nous reste à montrer que, dans ce récit du visuel, ces contradictions intérieures se donnent à voir à travers plusieurs images ambivalentes. Nous essaierons maintenant justement de montrer en quoi l'image constitue un

⁷⁴¹ Au cours de son trajet de la chambre au salon de musique, Else rencontre plusieurs regards et craint de n'être découverte : „Warum sehen mich die zwei Damen an? Merken sie was?“ (EW 5, p. 53) ; „Warum schaut mich die holländische Familie so an? Man kann doch unmöglich was merken. Der Portier sieht mich auch so verdächtig an. Ist vielleicht noch eine Depesche gekommen? [...] Wenn eine Depesche da wäre, würde er es mir sagen. Er sieht mich hochachtungsvoll an. Er weiß nicht, daß ich unter dem Mantel nichts an habe.“ (EW 5, p. 254); „Sie merkt was, sie merkt was.“ (EW 5, p. 255)

⁷⁴² ME p. 73 ; EW 5, p. 252 : „Kaum über die Knöchel reicht mein Mantel. Man wird sehen, daß meine Füße nackt sind. Was tut's, man wird noch mehr sehen.“

format complémentaire du discours pour donner à voir les conflits intérieurs du personnage et faire advenir la dimension tragique du récit.

III/ Incarnations visuelles de l'ambivalence

Else vit de désirs contradictoires, et son monologue intérieur est tragique car il montre l'impossibilité de dépasser ces contradictions. Pour être plus précis, le tragique naît de la représentation même de l'irréconciliable. Le récit est tragique (et dépasse en ceci l'étude de cas psycho-clinique) car il représente en même temps l'intensité du désir et son impossibilité (ou son caractère illusoire). Tout l'enjeu est donc de représenter cette ambivalence en la maintenant intacte : en montrant la jouissance provoquée par la force du désir, qui ne peut conduire pourtant à une réconciliation du sujet avec soi-même ; mais en évitant aussi que l'impossible avènement du désir n'apparaisse comme un échec irrémédiable, ou n'efface (presque cyniquement) sa réalité et son intensité.

Il s'agit donc pour le récit de mettre en scène ces moments où le désir culmine alors même qu'il désigne sa propre impossibilité – ou vanité. Cette conception du moment fatidique, qui cristallise une contradiction interne du personnage, correspond à la façon dont le récit est structuré : selon le principe d'une gradation dramatique. Cette structure repose sur l'idée que les tensions intérieures, déjà existantes et perceptibles au tout début de la nouvelle, ne cessent de s'accroître au contact des événements extérieurs auxquels le personnage est confronté (demande suspecte des parents ; marché intolérable proposé par Dorsday), jusqu'à atteindre un point d'orgue où elles deviennent trop intenses pour se donner à voir simplement par le discours. Tensions qui naissent directement du rapport au corps, elles finissent par s'extérioriser en séquences visuelles, physiques, et non plus seulement discursives. En suivant ainsi la structure de l'œuvre, nous identifions deux séquences qui correspondent à cette représentation de l'ambivalence dramatique : la deuxième scène dans la chambre, moment où la tendance narcissique d'Else culmine en un amour de soi devenu extatique ; puis la scène où Else se montre nue dans le salon de musique, qui constitue l'acmé paradoxale de sa pulsion exhibitionniste.

Ces deux séquences ont en commun de faire une place centrale au visuel : la première, en faisant du reflet d'Else le centre de gravité de la scène, jusqu'à ce que cette image devienne l'horizon indépassable du discours ; la seconde, en faisant du corps nu d'Else la surface où se projettent les deux principales lignes de tension du récit (réalisation paradoxale du désir exhibitionniste ; ambiguïté de l'émancipation sociale). D'autres images, plus ponctuelles, illustrent également la façon dont le visuel représente l'ambivalence du désir chez Else (principalement : le fantasme du corps nu sur la terrasse de marbre ; le motif du baise-main ; l'image de l'esclave dansant nue ; l'image du cadavre nu), mais leur fonction dramatique semble beaucoup plus anecdotique que dans les deux grandes scènes que nous avons finalement retenues. Nous proposons donc d'analyser ces deux séquences en mettant en évidence la façon dont le visuel construit la convergence de l'ambivalence et du tragique.

1. Ambivalence du narcissisme extatique

La deuxième séquence qui se déroule dans la chambre d'Else est une charnière dans l'intrigue : c'est lors de cet épisode, après la lecture du télégramme, que le plaisir narcissique se transforme en contemplation extatique de soi-même ; que la critique sociale devient projet d'émancipation ; et que sa pulsion exhibitionniste pousse Else à prendre la décision de se montrer nue, en bas, devant tous les clients de l'hôtel. Parce qu'elle radicalise l'indignation d'Else, parce qu'elle libère ses pulsions érotiques, et parce qu'elle révèle le désir narcissique de soi-même, cette séquence fait basculer le récit vers l'extase, la libération (presque) absolue du désir, et donc son dénouement. La scène que nous allons analyser est le premier moment où les désirs latents d'Else viennent à s'exprimer sans frein. La première fois, donc, aussi, qu'ils révèlent leur pleine ambivalence. Nous souhaitons ainsi analyser la contribution du visuel à cette construction d'ambivalence, en établissant un lien systématique entre éléments visuels et organisation du discours, qui verse de plus en plus du côté de l'irrationnel.

Toute la scène se caractérise par une intensité émotionnelle beaucoup plus forte qu'auparavant. L'évolution du discours manifeste la confusion qui gagne le personnage. Les phrases courtes s'accumulent, dans un phénomène de simplification, voire d'appauvrissement syntaxique qui suggère la fébrilité d'un esprit devenu incapable de recourir à des structures plus élaborées. Les répétitions de segments lexicaux (mots ou groupes de mots) souvent isolés les uns des autres se multiplient. En général, le discours perd en cohérence, de plus en plus

souvent interrompu et brusquement réorienté. Il se structure autour d'un balancement entre des instants d'une grande lucidité, notamment quand elle pense à des problèmes très concrets qu'il s'agit de résoudre immédiatement (la façon la plus confortable d'organiser la « représentation » devant Dorsday⁷⁴³ ; comment se montrer nue en bas sans être arrêtée avant⁷⁴⁴ ; éviter qu'une femme de chambre ne boive le véronal sans le savoir⁷⁴⁵ ; écrire la lettre à Dorsday) et des divagations de plus en plus frappées d'irréalité (le dialogue imaginaire avec Dorsday, l'ode au véronal, l'appel à la nature, la quête imaginée auprès des spectateurs de sa nudité). Semblant s'éloigner du réel, la voix de la conscience se rapproche de la voix irréaliste du songeur, qui manie les concepts irréels comme s'ils allaient de soi (par exemple avec l'idée de renaissance⁷⁴⁶).

La critique sociale est elle aussi caractérisée par cette ambiguïté : une plus grande violence des accusations coïncide avec ce qui apparaît comme une plus grande lucidité. Else résume ainsi la situation en une phrase très synthétique, certes extrêmement dure pour Dorsday et son père, mais qui n'en apparaît pas moins comme parfaitement juste (« Je ne vais pas poser nue devant un vieux jouisseur, pour cinquante mille gulden, pour sauver une crapule de la prison. »⁷⁴⁷). Plus tard, elle utilise une formule qui tient autant de la divagation incontrôlable que de la lucidité philosophique (« Une tenue rayée, ça ne manque pas de chic non plus. Et quant à se tirer une balle dans la tête, il y en a beaucoup qui l'ont fait. Il nous faut tous mourir un jour. »⁷⁴⁸). La confusion est si grande que le personnage semble avoir besoin de retrouver des points de repère pour l'assurer de la réalité de la situation⁷⁴⁹, en revenant à des formes minimales de langage, simplifiées au maximum. Tout menace sans cesse de basculer du côté de l'irréel.

⁷⁴³ „Nein, nein, ich ziehe mich schon hier aus und nehme den großen schwarzen Mantel um, der mich ganz einhüllt. So ist es am bequemsten. Für beide Teile.“ (EW 5, . 247)

⁷⁴⁴ „Am einfachsten wäre, ich liefе hinunter – so wie ich bin über Gang und Stiegen. Aber nein, da könnte ich aufgehalten werden, ehe ich unten bin – und ich muß doch die Sicherheit haben, daß der Herr von Dorsday dabei ist! Sonst schickt er natürlich das Geld nicht ab, der Schmutzian.“ (EW 5, p. 250)

⁷⁴⁵ „Das Stubenmädchen könnte es aus Versehen trinken. Ich werde einen Zettel hinlegen und darauf schreiben: Gift; nein, lieber: Medizin, - damit del Stubenmädchen nichts geschieht.“ (EW 5, p. 250)

⁷⁴⁶ „Ich bin nur ein wenig erregt. Das ist doch selbstverständlich, bevor man zum zweiten Mal auf die Welt kommt. Denn die frühere Else ist schon gestorben.“ (EW5, p. 250)

⁷⁴⁷ ME p. 69 ; EW 5, p. 249 : „Ich werde mich doch nicht um fünfzigtausend Gulden nackt hinstellen vor einen alten Lebemann, um einen Lumpen vor dem Kriminal zu retten.“

⁷⁴⁸ ME p. 72 ; EW 5, p. 251: „Ein gestreifter Sträflingsanzug ist auch ganz elegant. Und erschossen haben sich schon viele. Und sterben müssen wir alle.“

⁷⁴⁹ Cf les deux passages suivants : „Ja, das sage ich dem Papa, sobald ich nach Wien komme. [...] Aber so weit bin ich ja noch nicht. Ich bin nicht in Wien, ich bin noch in Martino di Castrozza. Noch nichts ist geschehen. Also wie, was? Das ist das Telegramm. Was tue ich denn mit dem Telegramm? Ich habe es ja schon gewußt. Ich muß es ihm auf sein Zimmer schicken. Aber was sonst? Ich muß ihm etwas dazu schreiben. Nun ja, was soll ich ihm schreiben?“ (EW 5, p. 248) / „Ja, das ist das Telegramm. Das ist ein Stück Papier und da stehen Worte darauf. Aufgegeben in Wien vier Uhr dreißig. Nein, ich träume nicht, es ist alles wahr.“ (EW5, p. 250)

Ce processus généralisé de crescendo émotionnel coïncide avec une érotisation forte du discours. On a déjà remarqué que l'enjeu sexuel dominait le début du récit. Il gagne encore en intensité dans cette scène : l'expression du désir se fait plus extatique, aboutit à un acte (se déshabiller – s'habituer à la nudité comme « parure ») et gagne ainsi en réalité – c'est là toute la différence avec les fantasmes que nous pouvons lire jusqu'à présent dans les pensées du personnage. Si cette érotisation du discours s'exprime à travers des références que nous avons déjà rencontrées (fantasme de la terrasse en marbre⁷⁵⁰, motif de la lingerie⁷⁵¹, représentation d'elle-même en femme fatale avec le motif du manteau⁷⁵²), soulignons qu'elle est avant tout portée par le regard d'Else sur elle-même, par la relation de narcissisme délirant qui s'installe entre le personnage et son reflet.

Toute la scène est dominée par l'image du corps d'Else, dont le reflet devient le centre de gravité de l'espace et du passage, et dont la beauté est célébrée en continu :

Lumière... je vais allumer la lampe au-dessus de la glace. Qu'ils sont beaux, ces cheveux d'un blond vénitien, et mes épaules ; mes yeux ne sont pas vilains non plus. Hou ! qu'ils sont grands. Ce serait vraiment dommage. Il sera toujours temps pour le Véronal...⁷⁵³

Ne plus perdre de temps, ne plus flancher. Enlever cette robe. Qui sera le premier ? Toi, cousin Paul ? Tu as de la veine que la tête de Romain ne soit plus ici. Est-ce toi qui, cette nuit, embrasseras ces beaux seins ? Ah, que je suis belle !⁷⁵⁴

Belle, je suis belle ! Regarde-moi, nuit ! Montagnes, regardez-moi ! Ciel, regarde comme je suis belle. Mais vous êtes aveugles. Vous ne me servez à rien.⁷⁵⁵

Qu'il attende. Nous avons tout le temps. Ah, que c'est agréable de déambuler, toute nue, dans la chambre. Suis-je vraiment belle comme dans cette glace ? Approchez un peu, belle demoiselle. Je veux embrasser vos lèvres rouge sang. Je veux presser mes seins contre vos seins. Dommage, ce

⁷⁵⁰ „Nein, nicht das Veronal, wozu denn ?! dann kommt die Villa mit den Marmorstufen und die schönen Jünglinge und die Freiheit und die weite Welt!“ – on remarque que ce fantasme, déjà rencontré deux fois dans le récit, évolue ici en étant plus étroitement associé à l'idée de libération – autant sémantiquement (évocation de la liberté et du vaste monde comme horizons) que syntaxiquement (avec la structure en accumulation, le rythme de la phrase mime explicitement l'envol).

⁷⁵¹ Références aux *Nachthemden* et aux *köstlichen Seidenstrümpfen* (p. 247), puis à la *schwarzes, raffiniertes Seidenhemd* (p. 249)

⁷⁵² „Nein, nein, ich ziehe mich schon hier aus und nehme den großen schwarzen Mantel um, der mich ganz einhüllt“ (EW 5, p. 247)

⁷⁵³ ME p. 67 ; EW 5, p. 247 : „Die Lampe über dem Spiegel schalt ich ein. Wie schön meine blondroten Haare sind, und meine Schultern; meine Augen sind auch nicht übel. Hu, wie groß sie sind. Es wäre schad' um mich. Zum Veronal ist es immer noch Zeit.“

⁷⁵⁴ ME p. 70 ; EW 5, p. 249 : „Keine Zeit verlieren, nicht wieder feig werden. Herunter das Kleid. Wer wird der Erste sein? Wirst du es sein, Vetter Paul? Dein Glück, daß der Römerkopf nicht mehr da ist. Wirst du diese schönen Brüste küssen heute nacht? Ah, wie bin ich schön.“

⁷⁵⁵ ME p. 70 ; EW 5, p. 250 : „Schön, schön bin ich! Schau' mich an, Nacht! Berg schaut mich an! Himmel schau' mich an, wie schön ich bin. Aber ihr seid ja blind. Was habe ich von euch.“

verre entre nous, ce verre glacial... Nous serions si bien accordées. Pas vrai ? Nous n'aurions besoin de personne.⁷⁵⁶

Que je te regarde encore une fois dans les yeux, belle Else. Quels yeux immenses tu as, quand on s'approche. J'aimerais que quelqu'un embrasse mes yeux, ma bouche rouge sang. Mon manteau recouvre à peine mes chevilles. On verra que je suis pieds nus. Qu'importe, on en verra bien davantage.⁷⁵⁷

Tu es belle avec ce manteau. Les Florentines se sont fait peindre ainsi. [...] Je traverserai le hall et personne ne se doutera que sous ce manteau il n'y a que moi, que moi. [...] Éteindre la lumière ! Tout est à sa place dans la chambre ? Je te salue, Véronal, à tout à l'heure ! Je te salue, mon reflet adoré. Comme tu brilles dans l'obscurité.⁷⁵⁸

La scène, séquence narrative clairement identifiée, est interrompue trois fois par un retour vers le miroir, qui organise l'espace à l'intérieur de la chambre autant qu'il scande le rythme général de la scène. Else le dit elle-même, il est agréable de se promener nue⁷⁵⁹. Ce mouvement de promenade, doublé de toutes les références aux différentes parties de la chambre (le lit, la fenêtre) qui émaillent le reste du texte, dessine un mouvement circulaire qui s'articule de fait autour du miroir, auquel Else revient toujours. Le texte revient toujours au corps et à son image.

Mais les passages centrés sur la vision du corps nu ne montrent pas seulement l'omniprésence du motif ; ils suggèrent aussi la gradation dans l'intensité érotique qui caractérise la scène. Si la première occurrence reste relativement neutre, les suivantes laissent entendre l'enthousiasme que la vue de son propre corps fait naître chez Else. Le corps est si beau qu'il en semble irréel (« Suis-je vraiment belle comme dans cette glace ? »). Les formules d'intensification (« Ah, que je suis belle ! » ; « Ah, que c'est agréable de déambuler, toute nue, dans la chambre. » ; « Comme tu brilles dans l'obscurité. ») ou les exclamations (« Belle, je suis belle ! ») ponctuent le discours et suggèrent que l'observation – presque objective, désintéressée – de la beauté laisse place à une contemplation intensifiée par un désir de plus en plus fort. La simple image du corps se lie progressivement à l'évocation de l'acte

⁷⁵⁶ ME p. 71 ; EW 5, p. 250 : „Er soll nur warten. Wir haben ja Zeit. Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf und ab zu spazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden ändern.“

⁷⁵⁷ ME p. 73 ; EW 5, p. 251 : „Laß dir noch einmal in die Augen sehen, schöne Else. Was du für Riesenaugen hast, wenn man näher kommt. Ich wollte, es küßte mich einer auf meine Augen, auf meinen blutroten Mund. Kaum über die Knöchel reicht mein Mantel. Man wird sehen, daß meine Füße nackt sind. Was tut's, man wird noch mehr sehen!“

⁷⁵⁸ ME p. 73 ; EW 5, p. 252 : „Du bist schön mit dem Mantel. Florentinerinnen haben sich so malen lassen. [...] So werde ich durch die Halle gehen, und kein Mensch wird ahnen, daß unter dem Mantel nichts ist, als ich, ich selber. [...] Licht ausschalten! Ist alles in Ordnung in meinem Zimmer? Leb wohl, Veronal, auf Wiedersehen. Leb wohl, mein heißgeliebtes Spiegelbild. Wie du im Dunkel leuchtest.“

⁷⁵⁹ „Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf- und abzuspaizieren.“ (EW 5, p. 250)

sexuel – et le désir d’être embrassée sur la poitrine, les lèvres et les yeux devient le leitmotiv de l’auto-contemplation. Le corps n’est plus seulement une réalité visuelle, mais un objet d’amour au sens plein, qui provoque un désir toujours plus fort : on passe bientôt de l’expression du désir (« Est-ce toi qui, cette nuit, embrasseras ces beaux seins ? ») à un jeu amoureux réel, physique, entre le personnage et son propre reflet (« Je veux presser mes seins contre vos seins. »). Le désir s’intensifie en une relation amoureuse pleinement vécue, où le désir d’union transforme le reflet en une personne réelle, comme le montre la systématisation de l’interpellation d’Else par elle-même. La contemplation de soi-même donne ainsi lieu à la fois à une rhétorique (exclamations, interpellations) et à une expérience physique de l’amour. Cette dimension physique est d’ailleurs renforcée par la sensibilité plus grande, plus érotique aussi, du corps dans sa relation avec les objets extérieurs (« Oh, que le dossier de cette chaise est froid, et pourtant agréable. »⁷⁶⁰).

La charge érotique du regard est si forte que le désir se transforme peu à peu en réalité charnelle, jusqu’à verser même dans le champ du métaphysique – sans jamais disparaître dans l’un ou dans l’autre. Tout au long de la scène, l’image reste le foyer de l’amour de soi, et de la transformation de soi. La rhétorique qui domine le discours d’Else n’est en effet pas seulement celle du discours amoureux, mais aussi celle de l’extase métaphysique. La contemplation de soi-même dans le miroir, et le plaisir ressenti du corps à se montrer, opèrent un retournement brusque : ils associent inéluctablement exhibition et construction identitaire du moi, faisant de l’intensification du désir le moyen d’un accomplissement de soi-même :

Je ne me suiciderai pas. Je n’y pense même pas. Je n’irai pas non plus rejoindre monsieur von Dorsday dans sa chambre. Quelle idée ! Je ne vais pas poser nue devant un vieux jouisseur, pour cinquante mille gulden, pour sauver une crapule de la prison. Non, non, tout ou rien. Pourquoi monsieur von Dorsday serait-il le seul ? Lui justement ? S’il y en a un qui me voit, que d’autres me voient aussi. Oui !... Quelle idée splendide !... Qu’ils me voient tous. Que tout le monde me voie. Et après, le Véronal. Non, pas le Véronal... pourquoi faire ?!... Après, la villa à l’escalier de marbre, les beaux garçons, la liberté, le vaste monde ! Bonsoir, mademoiselle Else, c’est ainsi que vous me plaisez. Haha. En bas, ils vont penser que je suis devenue folle. Pourtant, je n’ai jamais été plus sensée. Pour la première fois de ma vie, je suis vraiment sensée. Tous ! Qu’ils me voient tous !... Il n’y aura plus de retour possible, plus de maison avec Papa et Maman, les oncles et les tantes. Je ne serai plus cette mademoiselle Else que l’on aimerait accoupler avec un quelconque Directeur Wilomitzer. Ainsi, je les mène tous en bateau... surtout cet infâme Dorsday... et je naîtrai au monde une seconde fois...⁷⁶¹

⁷⁶⁰ ME p. 72 ; EW 5, p. 251 : „O, kalt ist die Sessellehne, aber angenehm.“

⁷⁶¹ ME p. 69 ; EW 5, p. 249 : „Aber ich werde mich nicht umbringen. Das habe ich nicht notwendig. Ich werde auch nicht zu Herrn Dorsday ins Zimmer gehen. Fällt mir gar nicht ein. Ich werde mich doch nicht um fünfzigtausend Gulden nackt hinstellen vor einen alten Leemann, um einen Lumpen vor dem Kriminal zu retten. Nein, nein, entweder oder. Wie kommt denn der Herr Dorsday dazu? Gerade der? Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! – Herrlicher Gedanke ! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt

Ces quelques lignes, qui illustrent la nature nouvelle du discours d'Else, plus intense, jouent un rôle de pivot dans la structure générale du récit. Elles sont emblématiques de la rhétorique qui domine maintenant le discours : celle-ci est plus radicale (le jugement sur Dorsday et sur son père, comme mentionné plus haut), plus instable (le refus formulé d'emblée – « Je n'irai pas non plus rejoindre monsieur von Dorsday dans sa chambre. » – se retourne très vite en désir de se montrer nue devant tout le monde – « Qu'ils me voient tous. »); elle a une tendance nette à l'expansion (on passe d'un seul spectateur de sa nudité, à tous les clients de l'hôtel, puis à la Terre entière) ; elle est exclamative (« Oui !... Quelle idée splendide !... ») et elle se veut indiscutable (« Il n'y aura plus de retour possible, plus de maison avec Papa et Maman [...] »). On lit ici surtout un événement majeur dans le cours du récit, puisqu'Else formule en toute clarté son désir d'être vue par tous. Jusqu'à présent, la pulsion exhibitionniste se lisait en filigrane, de façon indirecte, au détour d'un souvenir. L'idée que Dorsday ne soit pas seul spectateur était aussi déjà apparue, mais semblait une réflexion d'ordre tactique, pour gâcher le plaisir du voyeur⁷⁶². Maintenant, le désir est pleinement affirmé, répété, et l'acte d'exhibition provoque même une redéfinition identitaire du moi : à partir du moment où elle sera vue nue, contemplée, Else accèdera enfin à son identité réelle. La notion de « renaissance » apparaît ici pour la première fois, et s'inscrira ensuite comme motif récurrent dans le récit⁷⁶³. Cette renaissance espérée est si puissante qu'elle repousse l'idée du suicide (« Je ne me suiciderai pas. » / « Et après, le Véronal. Non, pas le Véronal... pourquoi faire ?!... »⁷⁶⁴), libère Else de son carcan social (« Je ne serai plus cette mademoiselle Else que l'on aimerait accoupler avec un quelconque Directeur Wilomitzer. ») et agit comme une révélation (« Pour la première fois de ma vie, je suis vraiment sensée. »). L'interpellation de soi-même, qui apparaît déjà ici (« Bonsoir, mademoiselle Else, c'est ainsi

soll mich sehen. Und dann kommt das Veronal. Nein, nicht das Veronal, – wozu denn?! Dann kommt die Villa mit den Marmorstufen und die schönen Jünglinge und die Freiheit und die weite Welt! Guten Abend, Fräulein Else, so gefallen Sie mir. Haha. Da unten werden sie meinen, ich bin verrückt geworden. Aber ich war noch nie so vernünftig. Zum erstenmal in meinem Leben bin ich wirklich vernünftig. Alle, alle sollen sie mich sehen! – Dann gibt es kein Zurück, kein nach Hause zu Papa und Mama, zu den Onkeln und Tanten. Dann bin ich nicht mehr das Fräulein Else, das man an irgendeinen Direktor Wilomitzer verkuppeln möchte; alle hab' ich sie so zum Narren; – den Schuft Dorsday vor allem – und komme zum zweitenmal auf die Welt...»

⁷⁶² „Wenn ich ihm nur irgendwie die Freude verderben könnte. Wenn noch einer dabei wäre? Warum nicht? Er hat ja nicht gesagt, daß er mit mir allein sein muß. [...] Wollen Sie mir nicht freundlichst gestatten, einen Bekannten mitzubringen? O, das ist keineswegs gegen die Abrede, Herr von Dorsday. Wenn es mir beliebt, dürfte ich das ganze Hotel dazu einladen, und Sie wären trotzdem verpflichtet, die dreißigtausend Gulden abzuschicken.“ (EW 5, p. 242)

⁷⁶³ „Ich bin nur ein wenig erregt. Das ist doch selbstverständlich, bevor man zum zweiten Mal auf die Welt kommt. Denn die frühere Else ist schon gestorben. Ja, ganz bestimmt bin ich tot.“ (EW5, p. 250)

⁷⁶⁴ Ce refus du suicide est d'ailleurs une constante dans tout le passage : „Aber vorläufig habe ich Gescheiteres zut un als zu sterben.“ – EW 5, p. 251 / „Gleich hülle ich mich wieder ein, laufe die Treppen hinauf in mein Zimmer, sperre mich ein und, wenn es mir beliebt, trinke ich das ganze Glas auf einen Zug. Aber es wird mir nicht belieben. Es wäre nur eine Feigheit.“ – EW 5, p. 251)

que vous me plaisez. ») et qui se généralisera dans tout le passage, possède ainsi une signification particulière : Else se parle moins à elle-même qu'elle ne salue le double sublimé à qui elle vient de donner naissance.

La perspective de l'exhibition – et la nudité qui lui est corrélée, tant mentalement que visuellement, puisqu'Else ne quitte plus son reflet des yeux – fait naître chez Else le sentiment extatique d'une union entre contemplation visuelle, plaisir physique et révélation de l'identité métaphysique. L'image omniprésente déclenche cette métamorphose quasi mystique. La plénitude nouvelle du sujet se remarque dans la revendication du courage (« Prenez exemple. Moi, la vierge, j'ose. »⁷⁶⁵), dans le désir d'union avec l'univers (« Regarde-moi, nuit ! Montagnes, regardez-moi ! Ciel, regarde comme je suis belle. »⁷⁶⁶) autant que dans une capacité d'action toute nouvelle. L'expérience sublimée du narcissisme que vit Else balaie ses derniers doutes (« Je n'irai pas non plus rejoindre monsieur von Dorsday dans sa chambre. »⁷⁶⁷) et enclenche le processus qui aboutira à la scène d'exhibition dans le salon. Pour la première fois, Else agit. La prise de décision lui redonne la main sur la situation (« J'ai tout en main. »⁷⁶⁸), puisque c'est elle qui fixe les conditions auxquelles Dorsday doit se soumettre. Cette capacité d'action transparaît aussi dans son langage, qui devient performatif : au moment précis où elle se déshabille, le lien se fait intrinsèque, indissociable, entre mot et action (« Enlever cette robe. [...] Ôter les bas [...]. Nue, parfaitement nue. »⁷⁶⁹), et l'expression finale de nudité peut se lire comme la révélation d'un nouveau régime d'existence : se mettre nue, c'est se défaire de l'ancienne peau et achever ainsi la mue – qui est autant une renaissance. L'extase de la renaissance perdue jusqu'à la fin du passage : quand elle se voit pour la dernière fois dans le miroir, Else assimile la nudité à une révélation pure et authentique de l'être : « Je traverserai le hall et personne ne se doutera que sous ce manteau il n'y a que moi, que moi. »⁷⁷⁰. Schnitzler ne rejoue pas ici l'allégorie klimtienne de la nudité comme *veritas* – ou plutôt semble la décentrer ; certes, la référence au corps nu est étroitement associée à l'affirmation d'une subjectivité révélée ; mais, venant en conclusion de la séquence, elle renforce avant tout la dimension métaphysique du motif de renaissance.

⁷⁶⁵ ME p. 70 ; EW 5, p. 251 : „Nehmt Euch ein Beispiel. Ich, die Jungfrau, ich traue mich.“

⁷⁶⁶ ME p. 70 ; EW 5, p. 250 : „Schau' mich an, Nacht! Berge schaut mich an! Himmel schau' mich an, wie schön ich bin.“

⁷⁶⁷ ME p. 69 ; EW 5, p. 249 : „Ich werde auch nicht zu Herrn von Dorsday ins Zimmer gehen.“

⁷⁶⁸ ME p. 72 ; EW 5, p. 250 : „Alles habe ich in meiner Hand“

⁷⁶⁹ ME p. 70 ; EW 5, p. 251 : „Herunter das Kleid. [...] Fort mit den Strümpfen [...]. Nackt, ganz nackt.“

⁷⁷⁰ ME p. 73 ; EW 5, p. 252 : „So werde ich durch die Halle gehen, und kein Mensch wird ahnen, das unter dem Mantel nichts ist, als ich, ich selber“

L'évolution du sentiment narcissique est d'autant plus évidente que ce passage peut être lu en regard de la première scène dans la chambre, lorsqu'Else lit la lettre envoyée par ses parents. La structuration de l'épisode était similaire, puisque les pensées d'Else étaient ponctuellement interrompues par l'apparition de son reflet dans le miroir ; déjà, elle était obsédée par la beauté de son propre corps :

J'ai reminci un peu. Ça me va bien.⁷⁷¹

Je suis vraiment en beauté aujourd'hui.⁷⁷²

Je vais mettre mon châle blanc, il me va bien. Le draper nonchalamment sur mes épaules.⁷⁷³

Moi j'ai un noble front et une jolie silhouette.⁷⁷⁴

Bonsoir, belle demoiselle dans la glace, gardez un bon souvenir de moi, et au revoir...⁷⁷⁵

La différence de tonalité est pourtant manifeste : d'un côté, l'observation méthodique de la beauté, presque objective, formulée majoritairement à la première personne. De l'autre, la parole beaucoup plus violente portée par les structures exclamatives et les répétitions ; la beauté vécue comme si intense qu'elle en paraît irréaliste ; l'union extatique avec l'univers ; la sensibilité visuelle qui se mêle au désir physique ; l'image de soi-même sans cesse interpellée comme si elle était une personne réelle (les reflets de la deuxième scène tendent d'ailleurs à effacer la première personne). La représentation du motif narcissique lors du deuxième passage constitue ainsi le point d'orgue d'une évolution progressive, qui voit Else évoquer en permanence sa propre beauté, mais en lui donnant une tonalité érotique toujours plus forte. Le narcissisme d'Else devient une cristallisation d'un désir érotique qui naît de et se projette sur l'image de soi sans cesse reprise en vue. L'image est le foyer persistant qui permet à la fois l'accomplissement du désir et la métamorphose en un autre soi-même.

Mais, indissolublement lié à une image, au regard d'Else sur elle-même, ce double accomplissement du désir et du sujet porte en lui-même l'ambivalence du visuel. Tout d'abord, par nature, puisque ce désir purement visuel se heurte nécessairement aux limites de la virtualité. Le désir ne peut s'accomplir pleinement, puisque son objet n'est qu'une image. Nous avons souligné la gradation de la tension érotique au cours de la scène (de l'expression

⁷⁷¹ ME p. 29 ; EW 5, p. 219 : „Ich bin wieder etwas schlanker geworden. Das steht mir gut.”

⁷⁷² ME p. 31 ; EW 5, p. 220 : „Ich bin heute wirklich schön.”

⁷⁷³ ME p. 31 ; EW 5, p. 221 : „Ich nehme den weißen Schal, der steht mir gut. Ganz ungezwungen lege ich ihn um meine herrlichen Schultern.”

⁷⁷⁴ ME p. 32 ; EW 5, p. 221 : „Ich habe eine edle Stirn und eine schöne Figur.”

⁷⁷⁵ ME p. 33 ; EW 5, p. 222 : „Guten Abend, schönstes Fräulein im Spiegel, behalten sie mich in gutem Angedenken, auf Wiedersehen.”

narcissique la plus neutre à la gestuelle érotique explicite), qui d'ailleurs prolonge un mouvement existant depuis le début du récit (se voir nue et s'imaginer nue devant les autres, comme Else se le permet maintenant, est la réalisation d'un désir qui couvait depuis le début du récit, à la croisée entre sensualité, narcissisme érotisé et exhibitionnisme). Il est notable que le point d'apogée de cette gradation signale en même temps l'impossibilité même d'assouvir complètement le désir. C'est ainsi lorsqu'elle passe du visuel au charnel, et qu'elle presse ses seins contre son propre reflet dans le miroir (« Je veux presser mes seins contre vos seins. »⁷⁷⁶), qu'Else touche à l'ambivalence de son désir, incarnée ici par le verre, matériau du miroir : « Dommage, ce verre entre nous, ce verre glacial... »⁷⁷⁷ Le verre est en effet à la fois ouverture visuelle (il montre, donne accès à l'image et nourrit ainsi le désir) en même temps qu'impossibilité physique (par la barrière qu'il impose, trahissant le reflet pour ce qu'il est en réalité, une illusion ; mais aussi par la froideur du matériau, parfaitement antinomique de ce que l'érotique a de brûlant). Le miroir révèle ainsi l'ambivalence du désir (plus qu'il ne « l'incarne »), puisqu'il montre l'objet du désir en même temps que l'impossibilité de son assouvissement. Il est d'ailleurs notable que le désir continue d'exister alors même que la barrière du verre est apparue. Le désir, sa continuation et son intensification ne dépendent pas de sa possibilité, mais bien de l'existence de l'image qui en est la source. L'image tout à la fois crée et nie le désir.

On le voit, la relation d'Else avec son reflet verse du côté du délire. C'est l'autre facteur qui constitue l'ambivalence de son désir. Else se révèle certes à elle-même en exprimant et en vivant librement la pulsion érotique qui était jusque-là latente, ou tout du moins réfrénée, bridée par un inconscient bourgeois fermement ancré. Mais le désir de renaissance se dénonce immédiatement comme une mystique. La contemplation de sa propre image, la fascination qu'elle exerce sur elle, libère le personnage, mais provoque également un éloignement vis-à-vis du réel. On a déjà souligné la gradation du discours vers l'émotionnel qui est à l'œuvre dans cette séquence, et la perte de contrôle qu'elle suggère. Ajoutons que ce basculement dans l'extase est lui aussi lié au motif du reflet. La différence avec la première scène dans la chambre, où le motif du reflet jouait déjà un rôle central, est ici particulièrement révélatrice. Lors de cette première séquence, la contemplation du reflet est systématiquement prise dans un mouvement dialectique qui confronte Else avec la mélancolie

⁷⁷⁶ ME p. 71 ; EW 5, p. 250 : „Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen.“

⁷⁷⁷ ME p. 71 ; EW 5, p. 250 : „Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas.“

qu'elle éprouve en réalité. A chaque fois qu'elle salue son « beau » reflet dans le miroir, son discours prend une teinte beaucoup plus sombre :

J'ai remercié un peu. Ça me va bien... Le crépuscule me regarde. Tel un fantôme il me regarde. Tel cent fantômes. Les fantômes montent de mes prés. À quelle distance est Vienne ? Depuis combien de temps suis-je partie ? Que je suis seule ici ! Aucun ami, aucune non plus.⁷⁷⁸

Je suis vraiment en beauté aujourd'hui. L'excitation, sans doute. Belle pour qui ? Serais-je plus heureuse si Fred était là ?⁷⁷⁹

Je vais mettre mon châle blanc, il me va bien. Le draper nonchalamment sur mes épaules. Pour qui, ces magnifiques épaules ?⁷⁸⁰

Je suis toute seule. Je suis si terriblement seule, personne ne peut l'imaginer. Salut à toi, mon bien-aimé. Qui ? [...] Bonsoir, belle demoiselle dans la glace, gardez un bon souvenir de moi, et au revoir...⁷⁸¹

Le lien direct entre contemplation et introspection est clair ici : le reflet se dénonce immédiatement comme reflet, comme mirage, et laisse place à la douloureuse prise de conscience d'une solitude qui pour Else vide l'existence de sa substance. Le dialogue entre ces deux pôles de l'esprit désamorce en quelque sorte la qualité esthétique du corps, qui apparaît bien dérisoire en regard du désarroi dont elle est le corollaire. Mais ce regard introspectif prouve surtout la capacité du personnage à prendre vis-à-vis de sa propre existence le recul nécessaire. Le narcissisme d'Else est dans un premier temps mêlé de mélancolie, mais n'en apparaît que plus lucide. Il est intéressant de remarquer que ce regard réflexif a complètement disparu lors de la seconde séquence, où la contemplation narcissique accentue sans cesse l'extase et le désir :

Ah, que je suis belle ! Bertha a une chemise de soie noire. Quel raffinement ! Je pousserai le raffinement encore plus loin. Splendeur de la vie !⁷⁸²

Belle, je suis belle ! Regarde-moi, nuit ! Montagnes, regardez-moi ! Ciel, regarde comme je suis belle. Mais vous êtes aveugles. Vous ne me servez à rien. Eux, en bas, ils ont des yeux.⁷⁸³

⁷⁷⁸ ME p. 29 ; EW 5, p. 219 : „Ich bin wieder etwas schlanker geworden, das steht mir gut. Die Dämmerung startt herein. Wie ein Gespenst startt sie herein. Wie hundert Gespenster. Aus meiner Wiese heraus steigen die Gespenster. Wie weit ist Wien? Wie lang bin ich schon fort? Wie allein bin ich da! Ich habe keine Freundin, ich habe auch keinen Freund.“

⁷⁷⁹ ME p. 31 ; EW 5, p. 220 : „Ich bin heute wirklich schön. Das macht wahrscheinlich die Aufregung. Für wen bin ich schön? Wäre ich früher, wenn Fred da wäre?“

⁷⁸⁰ ME p. 31 ; EW 5, p. 221 : „Ich nehme den weißen Schal, der steht mir gut. Ganz ungezwungen lege ich ihn um meine herrlichen Schultern. Für wen habe ich sie denn, die herrlichen Schultern?“

⁷⁸¹ ME p. 32 ; EW 5, p. 221 : „Ich bin ja ganz allein. Ich bin so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann. Sei gegrüßt, mein Geliebter. Wer? Sei gegrüßt, mein Bräutigam! Wer? Sei gegrüßt, mein Freund! Wer? [...] Guten Abend, schönstes Fräulein im Spiegel, behalten Sie mich in gutem Angedenken, auf Wiedersehen...“

⁷⁸² ME p. 70 ; EW 5, p. 249 : „Ah, wie bin ich schön. Bertha hat ein schwarzes Seidenhemd. Raffiniert. Ich werde noch viel raffinierter sein. Herrliches Leben.“

⁷⁸³ ME p. 70 ; EW 5, p. 250 ; „Schön, schön bin ich! Schau' mich an, Nacht! Berge schaut mich an! Himmel schau' mich an, wie schön ich bin. Aber ihr seid ja blind. Was habe ich von euch. Die da unten haben Augen.“

Qu'il attende. Nous avons tout le temps. Ah, que c'est agréable de déambuler, toute nue, dans la chambre. Suis-je vraiment belle comme dans cette glace ? Approchez un peu, belle demoiselle. Je veux embrasser vos lèvres rouge sang. Je veux presser mes seins contre vos seins. Dommage, ce verre entre nous, ce verre glacial... Nous serions si bien accordées. Pas vrai ? Nous n'aurions besoin de personne. Peut-être que personne n'existe. Ce que existe, c'est : télégramme, hôtel, montagne, gare, forêt. Mais pas un être humain. Nous les rêvons seulement.⁷⁸⁴

Les deux dernières occurrences sont particulièrement révélatrices : dans le premier passage, la vue du paysage au-dehors ne faisait que renforcer le sentiment de solitude et d'abandon. Maintenant, Else ne voit même plus l'extérieur lorsqu'elle se trouve devant la fenêtre, mais inverse complètement la perspective en exigeant que la nature la regarde elle. La conscience de sa propre beauté obstrue le lien qu'elle entretenait avec la nature au début du récit, et transforme la mélancolie en célébration extatique de soi-même. De même, il est significatif que l'évocation de la solitude passe d'une complainte élégiaque au début de la nouvelle au fantasme de ne vivre qu'en soi et par soi, dans une sorte d'autarcie autant érotique qu'existentielle. Par ce retournement évident, le motif de la solitude manifeste ainsi l'évolution marquante d'Else entre les deux scènes, que la fascination pour sa propre image éloigne irrémédiablement du réel.

Le reflet d'Else dans le miroir, qui possède ici une existence propre, est le centre autour duquel la scène entière se dispose. Il est centre car le regard et le discours reviennent invariablement toujours à lui. Mais il en est le centre aussi car il est le foyer d'un désir qui, ne cessant de gagner en intensité, manifeste son indépassable ambivalence. Le désir culmine dans une scène qui est en soi le point d'orgue d'une dynamique perceptible dès les premières pages du récit, où finissent par s'exprimer dans toute leur violence les multiples désirs qu'on devinait déjà dans le discours d'Else : désir sensuel, désir narcissique, désir d'émancipation, désir exhibitionniste. Cet avènement du désir, rendu possible par la contemplation continue de soi-même dans le miroir, est aussi un avènement du sujet, une épiphanie qui révèle un personnage libre et agissant. L'image concentre le désir érotique qui ne cesse de s'intensifier (y compris au cours de la scène) et prolonge même ce désir dans une visualité sublimée, frôlant la jouissance physique, qui dépasse le discours du personnage. Mais cette extase se construit aussi comme impossibilité d'un accomplissement du désir (car l'acte sexuel est en réalité impossible, et le verre incarne dans le texte cette impossibilité) et comme perte de

⁷⁸⁴ ME p. 71 ; EW 5, p. 250 : „Er soll nur warten. Wir haben ja Zeit. Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf und ab zu spazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden ändern. Es gibt vielleicht gar keine ändern Menschen. Es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber Menschen gibt es nicht. Die träumen wir nur.“

contrôle d'un personnage pris au piège de son enthousiasme narcissique. Et dans cette mise en scène de l'illusion, le reflet tient encore le premier rôle. Else est fascinée (et non obsédée) par sa propre image ; mais cette fascination couve un décalage entre l'objet de l'extase (l'image de soi-même, le fait de se montrer), qui incarne un désir réel, mais qui n'est jamais que visuel, donc incomplet, au moins en partie illusoire – et l'accomplissement métaphysique (donner naissance à la nouvelle version d'elle-même) qu'elle en attend. Ainsi, l'image révèle (elle incarne un désir, elle produit un effet – de se déshabiller, de combattre concrètement l'hypocrisie bourgeoise) et en même temps se révèle comme illusoire. En ceci, elle est le format qui fait advenir le tragique de la contradiction.

2. Se dévêtir : le geste final comme nœud polysémique.

Comment comprendre le dénouement de *Fräulein Else* ? Pour éviter une interprétation trop schématique, presque positiviste, entendons le terme au sens propre : il ne s'agit pas de la résolution de l'intrigue, puisque l'acte d'Else sauve certes son père (du moins le suppose-t-on) mais ne dit rien (ou rien de très clair, ni de très définitif) sur son propre destin. Mais il y a dénouement : l'ensemble du récit a peu à peu fait émerger les conflits qui structurent l'intériorité du personnage, de sorte que celui-ci apparaît peu ou prou comme une somme de nœuds psychiques qui ne cessent de se resserrer à mesure qu'elle essaie de les surmonter. La tension qui accompagne ces tentatives n'est pourtant pas vaine ; en affirmant toujours plus clairement son désir, en osant une critique toujours plus vigoureuse à l'égard de son propre milieu, en dénonçant le cynisme des deux figures masculines qui la traitent comme marchandise (Dorsday et son père), Else, si elle ne parvient pas à résoudre ses conflits intérieurs, progresse vers un point de rupture (rupture avec elle-même, rupture avec le social) qui apparaît comme le point d'orgue de la crise dont elle fait l'expérience. Ce point de rupture s'incarne en un acte précis : Else se déshabille dans le salon de musique de l'hôtel, devant Dorsday et d'autres pensionnaires. Ce geste n'est pas une résolution ; il est plutôt l'expression ultime de trois contradictions insurmontables pour Else : contradiction vis-à-vis de son propre désir ; contradiction dans son rapport avec Dorsday ; contradiction dans son rapport au milieu social dont elle fait partie. Il dénoue au sens où il expose les nœuds dans lesquels l'intériorité d'Else (et son discours intérieur) sont pris, sans pour autant leur apporter une solution (ni psychologique, ni diégétique, qui ferait accéder à une situation plus heureuse ou plus

malheureuse, mais au moins réglée). Lorna Martens voyait également dans le geste accompli par Else la mise en scène absolue d'une conflictualité insoluble⁷⁸⁵. Isabel Fraas propose une interprétation similaire, à cette différence près qu'elle ne réduit pas cette conflictualité à la problématique d'intégration sociale. Elle l'étend à tous les « conflits intérieurs » d'Else, et souligne que le corps, comme réalité visuelle, a une fonction iconique propre :

Le fait qu'Else se dénude ne doit pas incarner, comme la nudité de Phryné devant l'aéropage, l'innocence et la pureté dans l'image du corps transparent et démuné, mais représente une interaction complexe et iconique de contraintes intérieures et extérieures, ainsi que leur incarnation.⁷⁸⁶

Nous voulons suivre cette interprétation du dévêtissement comme réseau qui donne à voir la conflictualité protéiforme qui caractérise le psychisme du personnage – et nous voulons surtout montrer que l'acte de se dévêtir joue ce rôle de dénouement (de mise à nu des conflits, d'extériorisation des conflits, de réalisation ultime des conflits) parce qu'il est un acte éminemment visuel.

La scène à laquelle nous nous intéressons (à partir du moment où Else se trouve dans le hall de l'hôtel jusqu'à son évanouissement dans le salon de musique), et qu'il faut considérer en son ensemble pour comprendre la fonction de l'image du corps mis à nu, est l'aboutissement d'une gradation émotionnelle et dramatique qui structure le récit depuis qu'Else a lu la première lettre de ses parents. Elle représente ainsi l'apogée d'un processus qui consiste chez le personnage en une intensification continue du désir, de l'angoisse et de la panique. Else a été confrontée à la réalité d'un désir qu'elle cherchait peut-être à refouler, et à son impuissance face à un système social dont les travers se révèlent au grand jour, chocs qui provoquent chez elle une double transformation : elle bascule dans un état psychologique limite (semblable à une crise d'hystérie, débouchant sur un possible suicide), mais s'affirme en même temps comme sujet libre. Dernière phase de cette métamorphose violente, la scène du dévêtissement se tient tout entière sous le signe de cette tension entre extase et perte de contrôle, entre affirmation de soi et impuissance insurmontable.

⁷⁸⁵ CF *supra* p. 3, l'interprétation de Lorna Martens que nous citons en introduction de ce chapitre : “The scene in which she drops her coat to show her naked body focuses the issue of her conflicts, the conflicts society has created for her, which revolve precisely around reading, signifying, and controlling her body in such a way that it is alienated from her own control and placed into that of others as much as possible.” (Lorna Martens, art. cit., p. 124)

⁷⁸⁶ Nous traduisons. Citation originale : „Elses Entblößung soll nicht, wie die Nacktheit Phrynes vor Gericht, eine Unschuld und Reinheit im Bild des ungeschützten, transparenten Körpers illustrieren, sondern verkörpert ein komplexes, zeichenhaftes Zusammenspiel aus innerpsychischen wie exogenen Zwängen und deren Inkarnation.“ (Isabel Fraas, *Unverhüllte Zeichen. Inszenierungen von Nacktheit in der deutschen Literatur um 1900*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2009)

Cette gradation dramatique, faisant approcher autant de l'accomplissement de soi que de la folie, se lit dans son discours intérieur, qui porte toutes les marques du dérèglement et de la perte de contrôle. Les questions se multiplient, signalant la perte des repères les plus élémentaires (Else ne sait plus où elle est⁷⁸⁷, ce qu'elle fait dans le hall de l'hôtel⁷⁸⁸, qui est Dorsday⁷⁸⁹, etc.) autant que la panique d'un personnage obsédé par les regards qui se fixent sur elle⁷⁹⁰. Plus généralement, la confusion s'inscrit dans son discours à travers une simplification générale des structures, qui va de pair avec une accélération du rythme, qui se fait aussi plus haché. Les projections visionnaires d'Else sont à la fois plus courtes, plus sommaires, plus sombres, comme implacables, comme si Else ne maîtrisait plus une imagination toute entière déterminée par une pulsion de mort :

Nous prenons le Marienweg en direction de la forêt. Nous sommes seuls. J'écarte mon manteau. Voilà, ça fait cinquante mille. L'air est froid, j'attrape une congestion pulmonaire et je meurs...⁷⁹¹

Je pourrais sortir de l'hôtel moi aussi, leur dire bonsoir et continuer, m'envoler par-delà les prés, la forêt, grimper, escalader de plus en plus haut jusqu'au sommet du Cimone, m'étendre, m'endormir, mourir de froid. Mystérieux suicide d'une jeune fille de la bonne société viennoise. Vêtue de son seul manteau noir, cette belle jeune fille fut retrouvée morte à un endroit inaccessible du Cimone della Pala...⁷⁹²

De par le mouvement d'envol surnaturel qu'elle mime, la seconde vision bascule brusquement du côté de l'irréel et de l'onirique, qui est une autre manifestation du dérèglement du discours dans cette séquence. Ce procédé avait certes déjà été utilisé dans la nouvelle, mais il est maintenant de plus en plus fréquent⁷⁹³. Il crée une impression d'irréalité d'autant plus forte qu'il est maintenant intégré à un discours qui suggère un possible basculement dans la folie.

⁷⁸⁷ „Wo bin ich? Schon in der Halle? Wie bin ich daher gekommen? [...] Wo ist Paul, Wo ist Tante Emma? Wo ist Cissy? Wo sind Sie denn alle?“ (EW 5, p. 253)

⁷⁸⁸ „Warum bin ich denn da? Bin ich verrückt?“ (EW 5, p. 253); Sie waren nicht zu finden, Herr von Dorsday, Sie haben freiwillig verzichtet; das entbindet Sie nicht von der Verpflichtung, das Geld sofort abzuschicken. Das Geld. Was für ein Geld denn?“ (EW 5, p. 254) ; „Warum laufe ich denn so? Nur langsam, langsam... Was will ich denn?“ (EW 5, p. 256)

⁷⁸⁹ „Wie heißt der Mann? Dorsday. Komischer Name.“ (EW 5, p. 256)

⁷⁹⁰ „Warum sehen mich die zwei Damen an? Merken Sie was?“ (EW 5, p. 253); „Warum schaut mich die holländische Familie so an?“ (EW 5, p. 254) ; „Der Portier sieht mich so verdächtig an. Ist vielleicht noch eine Depesche gekommen?“

⁷⁹¹ ME p. 76 ; EW 5, p. 253 : „Wir gehen über den Marienweg zum Walde hin. Wir sind allein. Ich schlage den Mantel auseinander. Die fünfzigtausend sind fällig. Die Luft ist kalt, ich bekomme eine Lungenentzündung und sterbe.“

⁷⁹² ME p. 76-77 ; EW 5, p. 254 : „Aber ich könnte auch vors Hotel gehen, ihnen guten Abend wünschen und dann weiter, weiterflattern über die Wiese, in den Wald, hinaufsteigen, klettern, immer höher, bis auf den Cimone hinauf, mich hinlegen, einschlafen, erfrieren. Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Mantel bekleidet, wurde das schöne Mädchen an einer unzugänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden...“

⁷⁹³ Plusieurs phrases pensées par Else pourraient en effet être tirées d'un rêve tel que Schnitzler a l'habitude de les représenter (en train de se dérouler, et en prenant comme point de vue la conscience du dormeur en train de rêver) : „Dorsday, wo bist du ? Hat er sich vielleicht umgebracht aus Reue über meinen Tod?“ (EW 5, p. 253) ; „Ich irre in der Halle umher wie eine Fledermaus.“ (EW 5, p. 254)

La perte de contrôle, la désorientation, l'éloignement par rapport au réel sont autant de signes d'un discours qui succombe peu à peu à sa propre part émotionnelle. Cette gradation dramatique converge avec un élément nouveau dans le récit : la mise en scène d'Else comme héroïne tragique.

Durant tout le récit, Else est prise dans une tension entre désir (qu'elle ne s'avoue d'ailleurs pas toujours explicitement) et devoir (devoir filial de sauver son père, devoir de se plier aux conditions fixées par Dorsday). On a vu que la trajectoire globale de la nouvelle était celle d'une acceptation progressive de son propre désir. Et, de fait, on remarque juste avant la scène finale, à partir du moment donc où Else libère l'expression de son désir exhibitionniste, une revendication systématique du vouloir par opposition au devoir. Else affirme non seulement à plusieurs reprises sa liberté fondamentale⁷⁹⁴, mais revendique surtout d'agir par désir⁷⁹⁵. Il est donc d'autant plus marquant que ce primat du vouloir sur le devoir se retourne complètement au fur et à mesure qu'elle approche de la réalisation de l'acte. Le désir domine tant qu'Else reste dans le domaine virtuel du pur discours ; mais il est battu en brèche dès que le réel de l'action se dessine. La séquence finale, qui aboutit justement à l'acte, est ainsi marquée par le retour d'une tension entre peur de passer à l'acte et intériorisation du devoir.

Le vouloir n'a plus pour objet le fait de se montrer nue, mais s'associe maintenant systématiquement au désir de fuir (la séquence s'ouvre sur une formule explicite : « Je veux m'en aller. »⁷⁹⁶), de remonter dans la chambre, de ne pas céder à Dorsday. Pourtant, ce désir de fuir n'aboutit jamais, entrant en contradiction avec la conscience qu'Else intériorise de son propre devoir, ou, ce qui est plus significatif encore pour l'évolution intérieure du personnage, se trouvant invalidé par les actions qu'Else accomplit comme inconsciemment. Ainsi, la tension dont elle fait l'expérience s'exprime de deux façons : dans le premier cas, le désir de remonter dans la chambre se heurte à l'expression consciente du devoir d'agir pour sauver son père (soit parce qu'elle ne se sent pas autorisée à renoncer, soit par la référence à la « tâche » qu'il faut accomplir, soit par la référence à la somme qu'elle doit gagner pour son père) :

⁷⁹⁴ Cf les passages suivants, où Else rappelle qu'elle n'a aucune obligation de sauver son père : „Aber ich muß nicht. Ich muß überhaupt gar nichts. Wenn es mir beliebt, kann ich mich jetzt auch ins Bett legen und schlafen und mich um nichts kümmern. Nicht um den Herrn von Dorsday und nicht um den Papa.“ (EW 5, p. 251) ; „Ich kann noch immer tun, was ich will.“ (EW 5, p. 252)

⁷⁹⁵ „Was tut's, man wird noch mehr sehen! Aber ich bin nicht verpflichtet. Ich kann gleich wieder umkehren, noch bevor ich unten bin. Im ersten Stock kann ich umkehren. Ich muß überhaupt nicht hinuntergehen. Aber ich will ja. Ich freue mich drauf. Hab' ich mir nicht mein ganzes Leben lang so was gewünscht?“ (EW 5, p. 252) ; „Ich könnte eine kleine Probe veranstalten – ein ganz klein wenig den Mantel lüften. Ich habe große Lust dazu. Schauen Sie mich nur an, mein Herr.“ (EW 5, p. 253)

⁷⁹⁶ ME p. 81 ; EW 5, p. 253 : „Ich will zurück.“

Mais pourquoi suis-je là ? Suis-je folle ? Je vais remonter dans ma chambre, vite mettre la robe bleue, le manteau par-dessus, comme maintenant, mais entrouvert, de sorte que personne ne pourra penser que je n'avais rien eu sur moi... Je ne peux pas remonter. Je ne le veux pas non plus.⁷⁹⁷

Il faut que je trouve ce maudit monsieur von Dorsday. Non, il faut que je remonte dans ma chambre... Je vais boire le Véronal... Une petite gorgée, je dormirai bien... Travail bien fait mérite repos... Mais il n'est pas fait, le travail...⁷⁹⁸

Je vais remonter dans ma chambre. Non, qu'est-ce que j'irais faire dans ma chambre ? Il est temps, grand temps. Cinquante mille, cinquante mille. Qu'est-ce que j'ai à courir comme ça ? Doucement, doucement... Comment s'appelle-t-il, le bonhomme ? Monsieur von Dorsday. Quel nom bizarre...⁷⁹⁹

Dans le second cas, le désir de fuir, formulé explicitement par Else, est désamorcé par son propre discours, qui se projette dans une vision opposée où elle se voit accomplir la demande de Dorsday. Son désir de fuir se retrouve contredit par les visions qui s'imposent à elle :

Je vais remonter. [...] Où est Dorsday ? Dorsday, où es-tu ? [...] Il doit être au salon de jeux. Certainement. Assis à une table, jouant aux cartes. Depuis la porte je lui ferai un signe des yeux. Il se lèvera. « Je suis à vous, mademoiselle. » Avec cette vibration dans la voix. « Allons-nous faire une petite promenade, monsieur von Dorsday ? » – « Comme il vous plaira, mademoiselle Else. » Nous prenons le Marienweg en direction de la forêt. Nous sommes seuls. J'écarte mon manteau.⁸⁰⁰

Je remonte dans ma chambre. Remonte, remonte, remonte ! Si je manquais une marche, quelle rigolade ! [...] Mais le salon de jeux est à droite. [...] S'il y est, je lui ferai signe des yeux de s'approcher, et je lui dirai : je serai chez vous à minuit [...].⁸⁰¹

A peine formulé, le désir s'invalide en une vision concrète où Else se voit réaliser l'acte auquel elle voudrait échapper. Cette tension entre désir et action se radicalise même ensuite en une opposition entre une résolution prise par Else, un ultimatum qu'elle se fixe à elle-même comme dernière chance de fuite (« Je vais jeter un dernier coup d'oeil dans le salon de jeux.

⁷⁹⁷ ME p. 76 ; EW 5, p. 253 : „Warum bin ich denn da? Bin ich verrückt? Ich werde zurückgehen in mein Zimmer, mich geschwind ankleiden, das blaue, drüber den Mantel wie jetzt, aber offen, da kann niemand glauben, daß ich vorher nichts angehabt habe... Ich kann nicht zurück. Ich will auch nicht zurück.“

⁷⁹⁸ ME p. 76 ; EW 5, p. 254 : „Ich muß diesen verfluchten Herrn von Dorsday finden. Nein, ich muß in mein Zimmer zurück... Ich werde Veronal trinken. Nur einen kleinen Schluck, dann werde ich gut schlafen... Nach getaner Arbeit ist gut ruhen... Aber die Arbeit ist noch nicht getan...“

⁷⁹⁹ ME p. 79 ; EW 5, p. 256 : „Ich werde jetzt in mein Zimmer gehen. Nein, was soll ich denn in meinem Zimmer tun? Es ist höchste Zeit, höchste Zeit. Fünfzigtausend, fünfzigtausend. Warum laufe ich denn so? Nur langsam, langsam... Was will ich denn? Wie heißt der Mann? Herr von Dorsday. Komischer Name...“

⁸⁰⁰ ME p. 75 ; EW 5, p. 253 : „Ich will zurück. [...] Wo ist Dorsday? Dorsday, wo bist du? [...] Im Spielzimmer wird er sein. Gewiß. An einem Kartentisch wird er sitzen. Dann will ich ihm von der Tür aus mit den Augen ein Zeichen geben. Er wird sofort aufstehen. >Hier bin ich, mein Fräulein.< Seine Stimme wird klingen. >Wollen wir ein wenig promenieren, Herr Dorsday?< Wie es beliebt, Fräulein Else.< Wir gehen über den Marienweg zum Walde hin. Wir sind allein. Ich schlage den Mantel auseinander. “

⁸⁰¹ ME p. 77 ; EW 5, p. 255 : „Ich gehe zurück in mein Zimmer. Zurück, zurück, zurück! Wenn ich über die Stufen stolperte, das wäre eine nette Geschichte. [...] Das Kartenzimmer ist aber rechts. [...] Wenn er dort ist, winke ich ihn mit den Augen zu mir her und sage ihm, um Mitternacht werde ich bei Ihnen sein.“

S'il n'y est pas, il perd son droit. »⁸⁰² ; « Mais le salon de jeux est à droite. Dernière chance, monsieur von Dorsday. »⁸⁰³), mais que son corps ne respecte pas, puisqu'elle continue (involontairement ? inconsciemment ?) de chercher Dorsday au-delà des limites qu'elle s'était fixées. Dans toutes ces situations se manifeste une contradiction entre le désir de ne pas faire (ne pas se montrer, fuir) et la nécessité de continuer à faire (par devoir, consciemment ou inconsciemment). Si la première occurrence montre encore la trace d'une volonté (« Je ne le veux pas non plus. »), l'expression pure du devoir prend ensuite systématiquement le pas. La répétition continue du même mot („Zurück“), omniprésent dans toute la séquence, en vient même à marquer l'impuissance d'un langage qui semble essayer de se faire performatif mais bute irrémédiablement sur ses propres limites⁸⁰⁴ : il est sans cesse contredit par l'action.

Il est décisif que cette contradiction systématique se double d'une mise en scène de la quête infinie, qui devient elle aussi un motif récurrent. Else cherche Dorsday et ne cesse de le répéter (« Il faut que je trouve ce maudit monsieur von Dorsday. »⁸⁰⁵ ; « Eh bien, monsieur von Dorsday, où êtes-vous fourré ? C'est à vous de me chercher, pas à moi. »⁸⁰⁶), tout en faisant de sa quête un mouvement désorienté, simplement guidé par l'instinct presque surnaturel du héros tragique allant malgré lui au-devant de sa propre perte. La nature tragique de ce mouvement sans repère se lisait déjà dans la comparaison avec la chauve-souris⁸⁰⁷, mais est surtout explicitée précisément au moment où elle constate que Dorsday n'est pas dans la salle de jeu (« Monsieur von Dorsday n'est pas ici. Victoire ! Sauvée ! Comment cela ? Il faut que je continue de chercher. Je suis condamnée à chercher monsieur von Dorsday jusqu'à la fin de mes jours. »⁸⁰⁸). Pour la première fois du récit, Else apparaît comme héroïne tragique : condamnée à chercher un homme qu'elle veut fuir, clamant son désir de ne pas agir mais poussée continuellement en avant par un corps qu'elle ne semble plus maîtriser, Else manifeste l'impuissance de la volonté face à la nécessité (qui n'est pas seulement morale, intériorisée,

⁸⁰² ME p. 77 ; EW 5, p. 254: „Ich will noch im Spielsaal nachschauen. Wenn er dort nicht ist, hat er sein Recht verwirkt.“

⁸⁰³ ME p. 77 ; EW 5, p. 255 : „Das Kartenzimmer ist aber rechts. Letzte Möglichkeit, Herr von Dorsday.“

⁸⁰⁴ C'est particulièrement le cas dans la dernière occurrence, où la triple répétition suivie de l'exclamation (Zurück, zurück, zurück !) semble montrer le langage vouloir se réduire au mot qui aurait fonction de formule magique, mais qui reste frappé d'impuissance. La répétition suggère le désir de performativité en même temps qu'elle montre l'impuissance du langage.

⁸⁰⁵ ME p. 76 ; EW 5, p. 254 : „Ich muß diesen verfluchten Herrn von Dorsday finden.“

⁸⁰⁶ ME p. 77 ; EW 5, p. 254: „Nun, Herr von Dorsday, wo stecken Sie denn eigentlich? [...] Sie haben mich zu suchen, nicht ich Sie.“

⁸⁰⁷ „Ich irre in der Halle wie eine Fledermaus.“ (EW 5, p. 254)

⁸⁰⁸ ME p. 79 ; EW 5, p. 256 : „Herr von Dorsday ist nicht da. Viktoria. Gerettet! Wieso denn? Ich muß weiter suchen. Ich bin verdammt, Herr von Dorsday zu suchen bis an mein Lebensende.“; le paradigme du personnage « condamné », essentiel à la construction tragique, sera d'ailleurs répété quelques instants plus tard par Else : „Ich habe nicht gewußt, daß sie so schön Klavier spielt. Sie hat es gut. Alle Menschen haben es gut... nur ich bin verdammt ...“ (EW 5, p. 256)

mais bien protéiforme, puisqu'elle recouvre aussi la nécessité d'une quête qui advient par elle-même). Dans la séquence qui précède la scène dans le salon de musique, la contradiction intérieure atteint donc son apogée, à la fois parce que vouloir et devoir s'entrechoquent sans cesse, mais aussi parce que le langage, quand il parvient à se faire véhicule du désir, se heurte à la réalité des actions. Associée à la gradation dramatique et émotionnelle qui marque le discours d'Else, cette apparition du tragique suggère une tension⁸⁰⁹ exacerbée dont la mise en scène du corps nu permettra l'incarnation ultime.

La séquence qui encadre le moment précis où Else se montre nue organise donc une gradation continue vers le dramatique et le tragique, dont l'acte de se dévêtir constitue l'acmé. Ainsi, l'élément visuel (le corps nu) vient en prolongement du discours pour donner à voir la tension profonde à laquelle est confronté le personnage. Le corps montré nu constitue le dénouement de plusieurs fils thématiques tressés par le récit, et se présente comme image triplement ambivalente. Dans les trois champs qu'il concerne, et que nous détaillons ci-dessous (le rapport au désir, le rapport à Dorsday, le rapport au social) l'image du corps est à la fois accomplissement et inachèvement ; en ceci réside l'ambivalence dont elle est porteuse, ambivalence qui a besoin de l'image pour être représentée dans une cristallisation ultime. Nous reproduisons ci-dessous in extenso la scène où Else se montre nue :

Dorsday ! Dorsday ! Est-ce bien lui ? Il ne me voit pas. Il a l'air d'un honnête homme. Il écoute. Cinquante mille. C'est maintenant ou jamais. J'ouvre la porte, doucement. Me voici, monsieur von Dorsday ! Il ne me voit pas. Je lui ferai un signe des yeux et j'entrouvrirai mon manteau, cela suffira. Je suis une jeune fille tout de même. Je suis une honnête jeune fille, de bonne famille. Je ne suis pas une putain... Je veux m'en aller. Je veux prendre mon Véronal et dormir. Vous faites erreur, monsieur von Dorsday, je ne suis pas une putain. Adieu, adieu !... Ha, il lève les yeux. Me voici, monsieur von Dorsday. Les yeux qu'il fait ! Ses lèvres tremblent. Il me touche le front avec ses yeux. Il ne se doute pas que je suis nue, sous mon manteau. Laissez-moi partir, laissez-moi partir ! Ses yeux brûlent. Ses yeux menacent. Que me voulez-vous ? Vous êtes un infâme. Personne d'autre ne me voit. Ils écoutent. Eh bien, venez, monsieur von Dorsday ! Vous ne remarquez rien ? Dans le fauteuil, là-bas... Dieu, mais dans ce fauteuil... c'est mon filou ! Ciel, je te rends grâce. Il est revenu, il est revenu ! Il était seulement parti pour un tour. Il est revenu. Mon fiancé, mon amant. Mais il ne me voit pas. Il ne faut pas qu'il me voie. Que voulez-vous, monsieur von Dorsday ? Vous me regardez comme si j'étais votre esclave. Je ne suis pas votre esclave. Cinquante mille ! Notre accord tient toujours, monsieur von Dorsday ? Je suis prête. Me voici. Je suis parfaitement calme. Je souris. Comprenez-vous mon regard ? Son oeil me dit : viens ! Son oeil dit : je veux te voir nue. Eh bien, infâme, je suis nue. Que veux-tu de plus ? Envoie ce télégramme... Sur-le-champ... Un frisson parcourt ma peau. La dame continue de jouer. Délicieux, ce frisson qui parcourt ma peau. Quelle merveille d'être nue. La dame continue de jouer, elle ignore ce qui se passe. Tout le monde l'ignore. Personne ne peut me voir encore. Filou, filou ! Je suis nue. Dorsday écarquille les yeux. Il le croit enfin. Le filou se lève. Ses yeux étincellent. Toi, mon beau, tu me comprends. « Haha ! » La dame s'est arrêtée de jouer. Papa est sauvé. Cinquante mille ! Adresse toujours Fiala ! « Ha ha ha ! » Qui est-ce qui rit ? Moi-même ? « Ha ha ha ! » Qui sont ces visages autour de moi ? « Ha ha ha ! » Ça m'embête de rire. Je ne veux pas rire, je ne veux

⁸⁰⁹ A ne pas entendre, bien sûr, au sens de suspense, mais au sens de contradiction.

pas. « Ha ha ! » ... « Else ! » ... Qui a appelé Else ? C'est Paul. Il doit se trouver derrière moi. Je sens l'air passer sur mon dos nu. Mes oreilles sifflent. Peut-être suis-je déjà morte ? Que voulez-vous, monsieur von Dorsday ? Pourquoi vous précipiter sur moi, tel un géant... « Ha ha ha ! »⁸¹⁰

Pour Else, se montrer nue constitue tout d'abord l'accomplissement du désir exhibitionniste dont tout le récit montre l'émergence et le développement. D'abord simplement suggéré, puis assumé par le personnage, le désir de se montrer à tous croise l'affirmation de plus en plus nette du désir érotique chez Else. L'accomplissement de ce désir, qui réalise la charge érotique de plus en plus forte au cours du récit, est souligné dans la scène du salon de musique, sans pour autant se départir d'une ambivalence qui se révèle être la condition d'existence du visuel dans *Fräulein Else*. Le discours intérieur d'Else dans cette scène marque l'avènement d'un désir, qui porte lui-même l'affirmation pleine et entière du sujet. Comme on vient de le voir, la tension intérieure est à son apogée au moment où Else entre dans le salon de musique. Le début de la scène dans le salon de musique marque cette tension en organisant une partition du discours, qui semble se scinder maintenant en deux voix différentes et contradictoires :

Dorsday ! Dorsday ! Est-ce bien lui ? Il ne me voit pas. Il a l'air d'un honnête homme. Il écoute. Cinquante mille. C'est maintenant ou jamais. J'ouvre la porte, doucement. Me voici, monsieur von Dorsday ! Il ne me voit pas. Je lui ferai un signe des yeux et j'entrouvrirai mon manteau, cela suffira. Je suis une jeune fille tout de même. Je suis une honnête jeune fille, de bonne famille. Je ne

⁸¹⁰ ME p. 80-83 ; EW 5, p. 257-258 : „Dorsday! Dorsday! Ist er das wirklich? Er sieht mich nicht. Da bin ich, Herr von Dorsday! Er sieht mich nicht. Jetzt schaut er aus, wie ein anständiger Mensch. Er hört zu. Fünfzigtausend! Jetzt oder nie. Leise die Tür aufgemacht. Da bin ich, Herr von Dorsday! Er sieht mich nicht. Ich will ihm nur ein Zeichen mit den Augen geben, dann werde ich den Mantel ein wenig lüften, das ist genug. Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne... Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday, ich bin keine Dirne. Adieu, adieu!... Ah, er schaut auf. Da bin ich, Herr von Dorsday. Was für Augen er macht. Seine Lippen zittern. Er bohrt seine Augen in meine Stirn. Er ahnt nicht, daß ich nackt bin unter dem Mantel. Lassen Sie mich fort, lassen Sie mich fort! Seine Augen glühen. Seine Augen drohen. Was wollen Sie von mir? Sie sind ein Schuft. Keiner sieht mich als er. Sie hören zu. So kommen Sie doch, Herr von Dorsday. Merken Sie nichts? Dort im Fauteuil – Herrgott, im Fauteuil – das ist ja der Filou! Himmel, ich danke dir. Er ist wieder da, er ist wieder da! Er war nur auf einer Tour! Jetzt ist er wieder da. Der Römerkopf ist wieder da. Mein Bräutigam, mein Geliebter. Aber er sieht mich nicht. Er soll mich auch nicht sehen. Was wollen Sie, Herr von Dorsday? Sie schauen mich an, als wenn ich ihre Sklavin wäre. Ich bin nicht ihre Sklavin. Fünfzigtausend ! Bleibt es bei unserer Abmachung, Herr von Dorsday? Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle. Verstehen Sie meinen Blick? Sein Auge spricht zu mir: Komm! Sein Auge spricht: ich will dich nackt sehen. Nun, du Schuft, ich bin ja nackt. Was willst du denn noch? Schick die Depesche ab... Sofort... Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter. Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es, nackt zu sein. Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier geschieht. Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich. Filou, Filou ! Nackt stehe ich da. Dorsday reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. Der Filou steht auf. Seine Augen leuchten. Du verstehst mich, schöner Jüngling. »Haha !« Die Dame spielt nicht mehr. Der Papa ist gerettet. Fünfzigtausend ! Adresse bleibt Fiala! »Haha!« Wer lacht denn da? Ich selber? »Ha ha ha!« Was sind denn das für Gesichter um mich? »Ha ha ha!« Zu dumm, daß ich lache. Ich will nicht lachen, ich will nicht. »Ha ha ha!« - »Else!« - Wer ruft Else? Das ist Paul. Er muß hinter mir sein. Ich spüre einen Luftzug über meinen nackten Rücken. Es saust in meinen Ohren. Vielleicht bin ich schon tot? Was wollen Sie, Herr von Dorsday? Warum sind Sie so groß und stürzen über mich her? »Ha ha ha!«»

suis pas une putain... Je veux m'en aller. Je veux prendre mon Véronal et dormir. Vous faites erreur, monsieur von Dorsday, je ne suis pas une putain. Adieu, adieu !... Ha, il lève les yeux. Me voici, monsieur von Dorsday. Les yeux qu'il fait ! Ses lèvres tremblent. Il me touche le front avec ses yeux. Il ne se doute pas que je suis nue, sous mon manteau. Laissez-moi partir, laissez-moi partir ! Ses yeux brûlent. Ses yeux menacent. Que me voulez-vous ? Vous êtes un infâme. Personne d'autre ne me voit. Ils écoutent.⁸¹¹

Les premières pensées d'Else font alterner un enregistrement *quasi* factuel de ce qui arrive – centré sur le personnage de Dorsday et sur ses réactions – avec l'expression d'une crainte, le désir d'une fuite qui semblent comme la voix de l'inconscient au sein du discours conscient. La part d'Else qui se refuse se fait entendre par bribes (« Je suis une jeune fille tout de même. Je suis une honnête jeune fille, de bonne famille. Je ne suis pas une putain... Je veux m'en aller. Je veux prendre mon Véronal et dormir. Vous faites erreur, monsieur von Dorsday, je ne suis pas une putain. Adieu, adieu !... » / « Laissez-moi partir, laissez-moi partir ! » / « Que me voulez-vous ? Vous êtes un infâme. ») au sein d'un discours qui progresse par ailleurs vers la réalisation de l'acte. La partition presque schizophrénique des voix souligne la tension extrême dans laquelle se trouve le personnage. La disparition rapide de ces traces du refus n'en ressort que davantage. Car la voix du refus s'efface presque immédiatement au profit d'un discours qui illustre ensuite l'actualisation extatique du désir. On remarque alors surtout l'expression d'un pur épanouissement (« Quelle merveille d'être nue. »⁸¹²), d'une sensibilité nouvelle où le corps accepte – et expérimente – sa propre sensualité (« Un frisson parcourt ma peau. La dame continue de jouer. Délicieux, ce frisson qui parcourt ma peau. »⁸¹³), et surtout l'affirmation de soi d'un sujet qui advient à lui-même. Une phrase en particulier marque le basculement vers ce qui est à la fois expérience ultime du désir et renaissance à soi-même : « [...] Monsieur von Dorsday ? Je suis prête. Me voici. Je suis parfaitement calme. Je souris. »⁸¹⁴ La régularité du rythme produite par l'accumulation de phrases brèves et la répétition presque anaphorique du pronom personnel sujet (Ich) font apparaître un personnage serein et maître de ses actions. C'est parce que le corps se montre (ou se perçoit comme « déjà

⁸¹¹ ME p. 80 ; EW 5, p. 257 : „Dorsday! Dorsday! Ist er das wirklich? Er sieht mich nicht. Da bin ich, Herr von Dorsday! Er sieht mich nicht. Jetzt schaut er aus, wie ein anständiger Mensch. Er hört zu. Fünfzigtausend! Jetzt oder nie. Leise die Tür aufgemacht. Da bin ich, Herr von Dorsday! Er sieht mich nicht. Ich will ihm nur ein Zeichen mit den Augen geben, dann werde ich den Mantel ein wenig lüften, das ist genug. Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne... Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday, ich bin keine Dirne. Adieu, adieu!... Ah, er schaut auf. Da bin ich, Herr von Dorsday. Was für Augen er macht. Seine Lippen zittern. Er bohrt seine Augen in meine Stirn. Er ahnt nicht, daß ich nackt bin unter dem Mantel. Lassen Sie mich fort, lassen Sie mich fort! Seine Augen glühen. Seine Augen drohen. Was wollen Sie von mir? Sie sind ein Schuft. Keiner sieht mich als er. Sie hören zu. »

⁸¹² ME p. 80 ; EW 5, p. 257 : „Wie wundervoll ist es, nackt zu sein“

⁸¹³ ME p. 80 ; EW 5, p. 257 : „Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter. Köstlich rieselt es durch meine Haut“

⁸¹⁴ ME p. 80 ; EW 5, p. 257: „Herr von Dorsday ? Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle.“

en train de se montrer ») que le moi accède à l'expression de soi-même dans le discours. Cette coïncidence de la nudité et de l'affirmation de soi est encore soulignée quelques lignes plus loin (« Je suis nue. »⁸¹⁵). L'avènement du moi comme corps nu apparaît d'ailleurs comme une réponse au fait qu'Else se sente invisible tant qu'elle ne s'est pas déshabillée (« Il ne me voit pas. [...] Il ne me voit pas. » – 257 ; « Personne d'autre ne me voit. » – 257 ; « Il est revenu. Mon fiancé, mon amant. Mais il ne me voit pas. » – 257 ; « La dame continue de jouer, elle ignore ce qui se passe. Tout le monde l'ignore. Personne ne peut me voir encore. » – 258). Il n'est pas anodin qu'Else réaffirme systématiquement qu'elle n'est pas encore vue : il n'y a pas là seulement ici une description objective des jeux de regard, mais bien l'idée que personne ne voit la vraie Else parce qu'elle ne s'est pas encore montrée nue. Le fait de ne pas être vue prend une dimension métaphysique et confirme en creux que se dévêtir fait accéder le sujet à son identité véritable.

La mise à nu semble bien signifier un accomplissement extatique du désir. Mais, comme dans la scène précédente face au miroir, cet avènement du désir se place entièrement sous le signe de la perte de contrôle, de l'abandon de soi-même, pour ne pas dire de la folie. Else se laisse aller à la même confusion délirante du corps et de la personne ; si son geste, qui est un geste réel d'émancipation sociale, prouve sa capacité à passer outre les contraintes qui pèsent sur elle, la réduction du sujet à ce geste (réduction suggérée principalement par le fait que le moi, le *Ich*, n'existe qu'à travers l'acte de nudité) apparaît comme une nouvelle marque de l'obsession d'Else pour le corps. Autre marque de la perte de contrôle : Else ne maîtrise pas son corps. Le rire qu'Else ne contrôle pas (« “Ha ha ha !” Qui est-ce qui rit ? Moi-même ? “Ha ha ha !” Qui sont ces visages autour de moi ? “Ha ha ha !” Ça m'embête de rire. Je ne veux pas rire, je ne veux pas. “Ha ha !” »⁸¹⁶) en est un premier signal. Le brouillage des sens (notamment de la vue) le confirme ensuite (« Je sens l'air passer sur mon dos nu. Mes oreilles sifflent. Peut-être suis-je déjà morte ? Que voulez-vous, monsieur von Dorsday ? Pourquoi vous précipiter sur moi, tel un géant... »⁸¹⁷). L'évanouissement en est enfin la manifestation la plus claire, aboutissement d'un processus où le sujet ne supporte plus l'extase dont il fait l'expérience. Concomitante de l'évanouissement, ou immédiatement postérieure, la prise de

⁸¹⁵ ME p. 80 ; EW 5, p. 258 : „Nackt stehe ich da“

⁸¹⁶ ME p. 80 ; EW 5, p. 258: „»Haha!« Wer lacht denn da? Ich selber? »Ha ha ha!« Was sind denn das für Gesichter um mich? »Ha ha ha!« Zu dumm, daß ich lache. Ich will nicht lachen, ich will nicht. »Ha ha ha !«

⁸¹⁷ ME p. 80 ; EW 5, p. 258: „Ich spüre einen Luftzug über meinen nackten Rücken. Es saust in meinen Ohren. Vielleicht bin ich schon tot? Was wollen Sie, Herr von Dorsday? Warum sind Sie so groß und stürzen über mich her?“

conscience d'Else (« Qu'est-ce que j'ai fait ? Qu'ai-je fait ? Qu'ai-je fait ? »⁸¹⁸) montre que son geste n'est pas réalisé en pleine conscience. S'il y a bien des marques de l'accomplissement du désir dans le discours intérieur d'Else, celui-ci ne peut être considéré comme une résolution de la tension vécue auparavant par le personnage. La tension perdue dans cet accomplissement ambivalent, où le désir sublime tout autant qu'il est insupportable.

L'image du corps nu cristallise une autre ligne de tension fondamentale dans le récit : la relation d'Else à Dorsday. On ne peut sous-estimer la puissance de l'acte réalisé par Else. En se montrant nue dans le salon de musique, elle remplit les conditions du contrat tout en gâchant le plaisir du voyeur (qui était la réelle contrepartie attendue). Elle prend Dorsday à son propre jeu – et atteint effectivement l'objectif qu'elle s'était fixé : accéder à sa demande tout en s'en libérant, réaffirmant ainsi sa propre indépendance vis-à-vis de lui⁸¹⁹. Son discours montre la même capacité de résistance. Dans le dialogue virtuel qu'elle mène avec Dorsday, Else lui tient tête – et leur confrontation passe essentiellement par une confrontation des regards (« Ses yeux brûlent. Ses yeux menacent. Que me voulez-vous ? Vous êtes un infâme. » – 257 ; « Eh bien, venez, monsieur von Dorsday ! Vous ne remarquez rien ? » – 257 ; « Que voulez-vous, monsieur von Dorsday ? Vous me regardez comme si j'étais votre esclave. Je ne suis pas votre esclave. » – 257 ; « Son oeil me dit : viens ! Son oeil dit : je veux te voir nue. Eh bien, infâme, je suis nue. » – 257). Et pourtant, le mouvement initié précédemment (qui montrait Else cherchant désespérément Dorsday) se confirme ici, apparaissant lui aussi à travers le jeu des regards. Le premier regard échangé entre les deux personnages dans cette scène montre l'ambivalence de leur relation :

Je suis une jeune fille tout de même. Je suis une honnête jeune fille, de bonne famille. Je ne suis pas une putain... Je veux m'en aller. Je veux prendre mon Véronal et dormir. Vous faites erreur, monsieur von Dorsday, je ne suis pas une putain. Adieu, adieu !... Ha, il lève les yeux. Me voici, monsieur von Dorsday.⁸²⁰

Si Else reprend la main en détournant les conditions du marché à son avantage, elle n'en est pas moins elle-même dépendante de Dorsday (plus précisément : de la façon dont il la regarde). Sur le point de fuir (« Adieu, adieu !... »), elle change brusquement d'avis dès qu'il pose les yeux sur elle (« Ha, il lève les yeux. Me voici, monsieur von Dorsday. »). Ce

⁸¹⁸ ME p. 80 ; EW 5, p. 258: „Was habe ich denn getan? Was habe ich getan? Was habe ich getan?“

⁸¹⁹ En étant parfaitement précis, on pourrait ajouter que la façon dont Else se montre nue lui permet de reprendre la main face à Dorsday aussi parce qu'elle l'oblige à payer le prix supérieur (on est passé de 30 000 à 50 000 florins) sans même pouvoir le négocier.

⁸²⁰ ME p. 80 ; EW 5, p. 257 : „Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne... Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday, ich bin keine Dirne. Adieu, adieu!... Ah, er schaut auf. Da bin ich, Herr von Dorsday.“

retournement est typique de la relation qui unit deux personnages qui, plus qu'ils n'apparaissent en adversaires d'une lutte épique qui serait le fil conducteur du récit, semblent dans leur fragilité respective mutuellement dépendants l'un de l'autre. Le motif de l'esclave semble s'inscrire également dans cette relation ambiguë : Else refuse d'être esclave (« Vous me regardez comme si j'étais votre esclave. Je ne suis pas votre esclave. »), ce qui entre dans le mouvement général d'émancipation qui se joue ici. Pourtant, cette affirmation est immédiatement relativisée par l'expression dans ses propres pensées d'une forme de soumission à Dorsday (« Son oeil me dit : viens ! Son oeil dit : je veux te voir nue. Eh bien, infâme, je suis nue. »). Surtout, Else reprend ici un motif qui parcourt le récit, et qui en soi signalait déjà le rapport de force ambivalent entre les deux personnages. La première occurrence du terme intervient lors de la discussion centrale (« Il me parle comme à une esclave. »⁸²¹) et confirme alors l'emprise que Dorsday a sur une Else complètement paralysée. Le terme innerve ensuite le discours intérieur d'Else, en prenant un sens plus ambivalent : « La lune n'est pas levée. Elle ne se lèvera que pour le spectacle, le grand spectacle sur le pré, quand monsieur von Dorsday fera danser nue son esclave. »⁸²². On peut lire ici autant l'attaque ironique – Else se moquant du désir cliché du pervers – autant qu'une projection d'elle-même dans une figure à l'érotisme exacerbé. Cette image mentale est ainsi l'instant précis où, pour la première fois, se croisent deux lignes centrales de la pensée d'Else : la question de savoir comment réagir à la demande de Dorsday, et la réflexion sur l'éveil de son désir érotique – et exhibitionniste. Notons également que la figure de l'esclave est aussi suggérée par la représentation d'Else cherchant désespérément Dorsday. Ainsi, lorsqu'Else se défend d'être l'esclave de Dorsday, on entend certes la réalisation d'une émancipation effective, mais on se rappelle aussi les figures d'elle-même qui, précédemment dans le récit, existaient dans une parfaite soumission à Dorsday. On se rappelle, ainsi, que la relation d'Else à Dorsday peut aussi être interprétée comme celle d'une servitude volontaire. Le corps nu est la cristallisation de ce rapport ambigu : apparaissant à la fin d'une séquence où tout souligne le rapport de force ambivalent entre les deux personnages⁸²³, le corps nu se fait cristallisation d'une relation où ne peuvent se distinguer désir et dégoût, attraction et répulsion, domination et soumission. Le corps, car il est l'objet même de leur relation, et plus généralement le

⁸²¹ ME p. 47 ; EW 5, p. 232 : „Wie zu einer Sklavin spricht er.“

⁸²² ME p. 58 ; EW 5, p. 240 : „Der Mond ist noch nicht da. Der geht erst zu Vorstellung auf, zur großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen läßt“

⁸²³ Le motif du rire est d'ailleurs un élément non visuel qui confirme cette ambivalence. Le rire devait couronner la victoire d'Else prenant Dorsday à son propre piège. Rappelons cette citation d'Else quand, encore dans sa chambre, elle décide de se montrer nue devant les pensionnaires de l'hôtel : „Ich werde mich ja zu Tod lachen über Dorsday“. (EW 5, p. 249). On a déjà vu qu'il devenait au contraire, dans cette scène finale, le signe même de la perte de contrôle.

visuel, qui est le régime de cette relation, supplantent le langage en cet instant de dénouement. Dans la construction du récit et de cette scène, ils sont l'incarnation ultime d'une relation faite d'ambivalence.

Dernier nœud thématique dont l'image du corps donne à voir toute l'ambivalence : le conflit vis-à-vis de sa propre appartenance sociale. La visibilité permise par la mise en scène du corps offre à Else la possibilité d'une critique sociale performative – qui est dénonciation de l'hypocrite dogme de la pudeur et de la bienséance autant que de la condition de soumission qui est celle des femmes. Montrer son corps nu dans un lieu public n'est pas seulement un moyen de remplir sa part du contrat en en détournant les termes à son propre avantage. C'est aussi dévoiler au grand jour l'objet d'un désir masculin hypocrite, qui convoite tout en voulant garder cachés et l'objet et la convoitise. C'est donc, indirectement, révéler et dénoncer le désir masculin lui-même, qui a pour conséquence directe de maintenir les femmes dans une condition de soumission, où la personne n'est qu'une marchandise, et le corps un capital à valoriser. Il n'est pas possible, en effet, de voir cette image sans se rappeler les dénonciations répétées qu'Else formule à l'égard de son propre milieu social. Critique à l'égard des hommes, libidineux et possessifs, son geste l'est aussi à l'égard des femmes, qui acceptent l'hypocrisie de cette morale double et participent directement à ce système où la soumission s'accompagne de relations adultères qui doivent rester cachées. En jouant ce jeu, les femmes acceptent à la fois leur propre soumission et le refoulement de leur désir érotique. Cissy Mohr, jeune femme mariée qui entretient une relation avec Paul, est bien sûr l'archétype de la femme tout à la fois hypocrite, conformiste, impuissante et aveugle. Ce n'est pas un hasard si Else pense à elle immédiatement quand elle célèbre sa propre hardiesse :

Nue, parfaitement nue. Cissy, comme elle va m'envier ! Et bien d'autres aussi. Mais elles n'osent pas. Elles aimeraient bien, toutes. Prenez exemple. Moi, la vierge, j'ose. Dorsday me fera mourir de rire.⁸²⁴

Else a conscience du courage que demande l'effectuation d'une critique aussi radicale des conditions sociales. Et la condition même de geste, dans ce qu'il a de réel, de concret, d'événementiel, fait toute son importance, par rapport à des discours qui ne resteraient que théoriques. L'acte subversif d'Else prouve le courage d'un personnage qui ose refuser les choses telles qu'elles sont. Mais il est en même temps acte d'impuissance, de dérèglement, puisqu'il s'achève en un évanouissement et qu'il se destine par avance à l'inefficacité. On ne

⁸²⁴ ME p. 70 ; EW 5, p. 249 : „Nackt, ganz nackt. Wie wird mich Cissy beneiden! Und andere auch. Aber sie trauen sich nicht. Sie möchten ja alle so gern. Nehmt euch ein Beispiel. Ich, die Jungfrau, ich traue mich. Ich werde mich ja zu Tod lachen über Dorsday.“

peut que rejoindre ici la position défendue par Lorna Martens dans les passages cités en préambule de ce chapitre : Else ose agir, son geste a une réalité performative indéniable qui porte une critique sociale violente, mais il est aussi condamné à être mésinterprété. Il ne peut être compris de ceux qui le verront, qui l'interpréteront nécessairement comme crise hystérique (seul Dorsday, finalement, pourrait en apprécier toute la portée). Les commentaires de la tante, dans la séquence suivante, ont ainsi pour fonction très claire de représenter l'incapacité de cet environnement social à comprendre la critique proposée et mise en scène par Else⁸²⁵. Comme le souligne ci-dessous Isabel Fraas, l'acte d'Else fait exploser les cadres (le cadre de la trame narrative, du cours des pensées conscientes, et le cadre des conventions sociales), dans un événement qui est à la fois absolue liberté et perte complète du contrôle :

Die plötzliche Nacktheit im Musikzimmer ist deplaziert, skandalös und in höchstem Maße ‚unverträglich‘, indem sie kulturelle Konventionen und Sehgewohnheiten gewaltsam aufsprengt. Sie ist in gleichem Maße eine Demaskierung der gesellschaftlichen Codes wie ein paradoxaler Akt der Befreiung: Die somatische Entkleidung wird zur semiotischen Enthüllung. Elses Coup ist die Rückgewinnung der Kontrolle über die Zeichen: indem sie selbst sich in ein Zeichen verwandelt – der begehrten Nacktheit – und dieses öffentlich ausstellt, attackiert sie mit semiotischer Raffinesse und in Eigenregie die Doppelmoral einer männlich dominierten Kultur der Heimlichkeiten und Dissimulierungen. In der theatralen ‚Show‘ unterläuft und erfüllt Else die Handelsbedingungen Dorsdays in subversiver Weise – sie bietet die Nacktheit dar, doch statt in der gewünschten stillen Pose in dramatischer Bewegung – die Grenze zu einem neuen weiblichen Subjektverständnis wird dabei berührt, jedoch noch nicht überschritten. [...] Elses Nacktheit ist weit entfernt vom Akt – sie ist gleichermaßen eine gewaltsame Sprengung des narrativen Rahmens, der diesen stets umgibt und Nacktheit – auch im literarischen Text – zu einer formelhaften „Art von Bekleidung“ macht. Alle Rahmungsmanöver – Elses eigenes Verhaften an Paradigmen der Marmorschönheit, Dorsdays gewaltsames Drängen auf eine posenhafte Stilllegung Elses im Bild – implodieren im Moment der Exhibition als einer ‚Performance‘, die im Kontext der hier versammelten Textszenarien einzigartig ist. Elses Nacktheit destruiert die verbindlich geltenden Folien der Darstellung als Akt, sie ist Figur der Transgression und Drift in die totale Bewegung. Der nackte (weibliche) Körper, zur Pose verdammt, erscheint hier entfesselt und autonom – eine Freiheit, die noch ins Leere, den Tod, verweist.⁸²⁶

On voit apparaître ici la dimension paradoxale du geste réalisé par Else : la virtuosité sémiotique (Else fait de son propre corps le signe porteur d'un discours politique) et la ruse tactique (elle oblige Dorsday à tenir sa promesse tout en refusant les conditions qu'il imposait) sont concomitantes d'un élan que le personnage lui-même ne contrôle pas. Il ne contrôle pas son corps qui sombre dans l'évanouissement, mais il ne contrôle pas non plus la mise en scène de sa propre nudité, qui est en contradiction avec l'image fantasmatique dans laquelle Else s'était projetée auparavant. Être nue, pour elle, était lié à un cadre paradisiaque

⁸²⁵ Nous répertorions ci-après les différents commentaires de la tante entre l'évanouissement et la fin du récit : „Keinen Tag länger bleibe ich im Hotel. – Bitte dich, Mama. – Morgen früh reisen wir ab. [...] Schon die ganzen letzten Tage habe ich so etwas kommen gesehen. Sie ist überhaupt nicht normal. Sie muss natürlich in einen Anstalt. [...] Du denkst doch nicht, Paul, dass ich in ein und demselben Coupé mit dieser Person nach Wien fahren werde. Da könnte man schöne Sachen erleben.“

⁸²⁶ *Op. cit.*, p. 225

(les marches de marbre qui donnent dans la Méditerranée) et servait surtout à souligner l'emprise qu'elle espère exercer sur les hommes (qui, dans sa rêverie, se suicident dans les flots si elle ne les choisit pas comme partenaires sexuels). Loin d'être la mise en œuvre triomphale d'un désir ou d'une critique sociale, l'exhibition pratiquée par Else se retourne en un effondrement : elle sombre dans la perte de conscience et laisse aux autres la possibilité de cacher son corps à nouveau.

Le mot employé par Isabel Fraas semble particulièrement juste : insupportable, le geste d'Else l'est certes du point de vue des conventions sociales, mais aussi du point de vue de la résistance psychique du personnage. Il est le geste d'une absolue liberté, le moment d'une émancipation brutale vis-à-vis des injonctions sociales autant que des contraintes qui pèsent sur elle dans cette situation précise (le chantage de Dorsday). Mais cette liberté absolue, qui prend de court aussi bien les spectateurs qu'Else elle-même, suggère aussi la destruction et l'évanouissement (dans la crise hystérique ou le suicide). L'ambivalence du geste tient à ce qu'il réalise le désir d'émancipation qui était en gestation depuis le début du récit autant qu'il dessine déjà le spectre de la mort (qui sera l'horizon du texte jusqu'à la fin du récit). On comprend pourquoi Schnitzler choisit un élément visuel (le corps nu) pour la mise en œuvre d'un geste fondamentalement ambivalent. La visualité permet d'une part d'accéder à une intensité dramatique beaucoup plus forte que ne le permet le simple discours. L'image du corps nu dénonce la soumission des femmes avec beaucoup plus de force que ne le ferait une diatribe impromptue dans le salon de musique, mais donne à voir aussi le courage du personnage et l'état de tension psychique extrême dans lequel il se trouve. L'exhibition est à la fois message politique et représentation d'une acmé dramatique atteinte par le récit. D'autre part, la visualité est en soi porteuse d'ambivalence : le geste ne dure que l'espace d'un instant, donnant à voir autant le triomphe de l'audace que la précarité, la chute, et le vide vers lequel Else menace de sombrer. L'image est à la fois critique performative portée par une mise en scène de soi, et la disparition dans le vide d'un geste condamné à ne pas être compris, d'une conduite qui s'échappe ensuite dans ce qui peut être aussi bien un délire hystérique qu'un suicide.

IV/ Conclusion

Fräulein Else est fondamentalement un récit de l'ambivalence. Quoi qu'en dise une grande partie de la critique, Schnitzler refuse de donner une réponse non-ambiguë à l'une des principales questions que pose la nouvelle : Else meurt-elle, ou ne fait-elle que s'endormir dans un rêve qui prolonge la phase de délire qui s'est imposée à la fin ? Compter les doses de véronal qu'elle a versées dans le verre et en déduire la probabilité de mort réelle n'aide guère ici : nous avons trop peu d'informations sur les conditions réelles (combien de doses Else a-t-elle effectivement versées, quelle quantité réelle de véronal cela représente-t-il, etc.) pour spéculer en s'aidant d'informations extrinsèques au récit. Nous devons nous en tenir à ce fait : le système du récit laisse le dénouement en suspens. L'ambivalence du récit tient également à la personnalité d'Else : personnage pluriel et insaisissable, elle est tout à la fois lucide et délirante, courageuse et inconsciente, mature et superficielle... Ambivalence de la structure, enfin, puisque différents niveaux de discours ne cessent de s'entremêler (délibération, fantasme, divagations, rêve, délire) sans que le lecteur ne puisse toujours faire la distinction, ni savoir exactement où se fait le passage de l'un à l'autre. Ce sont aussi les tonalités qui s'entremêlent, puisque peuvent cohabiter dans un même passage espièglerie comique et mise en scène du tragique. La construction libre du et des discours en trouble la structuration, donc la compréhension.

Par-delà ces incertitudes se construit une ambivalence plus profonde : l'ambivalence des désirs d'Else, qu'elle n'arrive jamais à maîtriser ni à élucider. Le désir d'émancipation sociale qui bute sur l'intériorisation des contraintes, le désir d'opposition à Dorsday qui est sans cesse perturbé par une forme de dépendance inconsciente, le désir de libération vis-à-vis du père qu'Else n'arrive jamais à constituer en conduite réelle, et, enfin, les désirs contradictoires qui touchent à l'érotisme et à l'acte sexuel, sont autant de pulsions qui dessinent le cadre général d'ambivalence à l'intérieur duquel se joue la vie psychique du personnage : désir et dégoût, opposition et soumission, exhibition et dissimulation, libération et intériorisation sont les dualités qui, jusqu'à la fin de la nouvelle, maintiennent Else dans le domaine de l'inconciliable, donc du tragique. Le tragique qu'Else donne à voir ne tient pas au cours de l'action, aux événements décrits dans la nouvelle, et qui s'imposeraient à la volonté impuissante du personnage, mais plutôt dans son incapacité à faire la synthèse, ou le partage, de ces pulsions contradictoires.

Fräulein Else est également un récit où le visuel tient une place centrale. Parce que l'action le commande, elle qui tourne entièrement autour du balancement entre voir et ne pas voir, montrer et ne pas montrer. Voir et être vue prend ainsi pour Else une dimension

existentielle. Tout d'abord parce qu'il s'agit de la loi régissant le monde social auquel elle appartient. Puis, de plus en plus, parce que le fait d'être vue devient la condition même de son existence en tant que sujet. Voir et être vue, telle est la tension fondamentale qui se fait jour chez Else. Ce n'est pas un hasard si la crainte de ne plus voir, ou de mal voir, culmine après la scène de dévêtissement, lorsqu'elle cherche à voir sans ne pouvoir plus ouvrir les yeux. Inversement, le fait d'être vue s'investit chez elle d'une charge psychologique lourde, soit qu'elle désire ardemment se montrer à tous, soit qu'elle refuse de jamais reparaître aux yeux du monde.

Mais le visuel est central, surtout, parce qu'il innerve le discours intérieur d'Else, qui constitue la quasi-totalité de la nouvelle. Else pense (beaucoup) en images : soit qu'elle rêve, qu'elle imagine par « télépathie », qu'elle visualise par anticipation ou qu'elle fantasme, son discours intérieur a sans cesse recours aux images, qui remplissent dans le récit des fonctions diverses, mais qui ont en principe un point commun : caractériser sa vie psychique, qui se signale autant par son intensité que par sa versatilité, sa précarité et sa confusion. Certaines images montrent l'intensité de la pulsion de mort (la vision de son père pendu, par exemple), mais elles montrent pour la plupart la prégnance de la pulsion sexuelle. Les visions érotiques fantasmées (elle-même nue au bord de l'eau ou dans un jardin ; les corps masculins et féminins en costume de bain, pendant le premier rêve) révèlent dans des images sublimées l'intensité du désir sexuel, autant que sa fragilité : les images rappellent que le sexuel est aussi pour Else synonyme de dégoût (l'image de Dorsday avec sa mère – et en général le motif répété du baise-main, avec le *Matador*, puis avec son père ; l'image de Paul et Cissy nus), ou peuvent se retourner, passant du désir au dégoût (la vision d'elle-même avec Paul). Les images convoquées par Else rappellent aussi l'ambiguïté du désir : l'image de l'esclave lascive est à la fois révolte contre Dorsday, et en même temps érotisation d'une position de soumission qu'elle ne semble pas pouvoir – inconsciemment – abandonner ; l'image de son propre cadavre nu, contemplé par Dorsday, rejoue cette même dialectique de l'érotisation et de la soumission, tout autant qu'elle lie pulsion narcissique et fantasme de mort. D'autres images, sans être directement liées au sexuel, montrent la même précarité : par deux fois, le désir de voler (et les visions qui l'accompagnent) aboutit à la mort ou à l'abandon : quand elle s'imagine s'envoler hors de l'hôtel pour aller mourir sur le *Cimone*, puis lors de l'ultime rêve, quand l'envol jouissif la propulse soudainement dans un désert angoissant. Les images sont plus intenses, mais aussi plus précaires, fugaces, parfois indistinctes (la figure du *Matador* dont elle n'arrive pas à reconnaître le visage, mais qui en soi irradie d'une double pulsion

érotique et macabre), et cristallisent ainsi des désirs souvent ambigus. Elles sont ainsi le support par excellence qui montre la complexité et la labilité du psychique, et l'ambivalence qui lui est liée.

Dans ce contexte, le corps nu joue un rôle singulier. Il domine deux scènes-charnières du récit, qui scandent la transformation d'Else en héroïne tragique : lors de la première scène, Else se regardant nue prend la décision ferme de se montrer à tous les clients de l'hôtel, s'avouant ainsi un désir narcissique et exhibitionniste qui n'était jusque-là que latent ; la seconde correspond à l'acte proprement dit, où le corps nu montré constitue le point d'orgue d'une gradation dramatique qui avait débuté avec la lecture de la lettre envoyée par sa mère. Dans les deux cas, le corps nu est le point focal autour duquel se structure la scène : parce qu'Else revient sans cesse au miroir et à son reflet dans le premier cas, parce que toute la séquence est dirigée vers la mise à nu dans le second. Reste à préciser comment cet élément purement visuel, intégré au discours intérieur mais qui en même temps s'en détache, contribue à l'ambivalence construite par le récit.

Le reflet du corps nu est le centre de gravité de la séquence décrivant le deuxième passage d'Else dans sa chambre, qui est aussi le moment où la jeune fille accède à la formulation d'un désir érotique libéré. Portée par un désir qui touche au délire extatique, Else célèbre la beauté de son corps et cherche en même temps à le posséder physiquement. L'image fascine jusqu'à désorienter le personnage. Là réside son ambivalence : elle est à la fois la réalité visuelle qui prolonge et incarne l'élan d'émancipation, de libération et d'épanouissement métaphysique qui était porté par le discours, faisant accéder cet élan à un niveau supérieur d'intensité. Mais elle est aussi l'image qui enferme le personnage dans la contemplation délirante de ce reflet, et qui trahit en outre sa propre nature illusoire : le reflet suscite le désir, invite à assouvir ce désir, mais empêche en soi la possibilité même de cet accomplissement. Lorsqu'elle cherche à atteindre ces lèvres et seins tant désirés, elle se heurte à la froideur de la glace. Conférant à la scène une charge érotique extrême, le reflet fait basculer Else dans une extase qui est en même temps un enfermement (il n'y a soudain plus que son reflet et le désir qui lui est attaché) et une illusion (ce corps vu échappe toujours irrémédiablement). Le reflet, l'image du corps dans le miroir, concentre en lui l'ambivalence du désir, qui est à la fois extase et perte.

Dans la deuxième séquence étudiée, l'articulation du visuel et du discours prend une forme différente. Le corps n'y est plus vu directement : le regard d'Else est naturellement

porté vers l'extérieur, de sorte que sa nudité est évoquée indirectement. Le visuel n'en joue pas moins un rôle central. Le corps d'Else cristallise en effet la triple tension qu'on a décrite plus haut : tension entre émancipation et soumission à Dorsday ; tension entre subversion et intériorisation de l'ordre social ; tension, surtout, entre l'accomplissement de son désir narcissique et l'incapacité à supporter cet accomplissement. Plus encore, le corps réalise cette tension triple, alors que tout le discours – intérieur – qui précède ne fait que la décrire. L'image du corps nu donne à voir la pulsion schizophrénique qui transparait dans les pensées d'Else : les phrases contradictoires qui s'entrechoquent, comme si elles étaient prononcées par des voix différentes au sein de la conscience, se transposent visuellement dans une mise à nu qui apparaît comme acmé autant que comme écroulement. Le corps a certes une fonction performative (il clôt la séquence proprement dramatique) – mais ne donne pas lieu à une signification. Mis à nu juste avant l'évanouissement, le corps dit tout et son contraire : l'audace d'avoir retourné la situation à son avantage, de briser les règles hypocrites que tous acceptent lâchement, et la jouissance de se montrer nue ; mais aussi la soumission au désir latent des hommes, l'abandon de soi-même, et surtout l'incapacité à supporter la réalité de l'acte désiré quand celui-ci advient. Le récit avait peu à peu construit le moment où elle se dévêtirait comme l'instant d'une révélation : révélation d'Else (la « vraie Else », comme elle le dirait elle-même) au monde, mais aussi révélation d'une vérité à Else. La révélation attendue, fugacement éprouvée comme jouissance, se transforme néanmoins en effondrement (effondrement marqué par la triple conjonction du rire involontaire, des sensations qui se troublent et de l'évanouissement⁸²⁷). Au lieu d'apporter cette révélation, le corps montré cristallise les tensions qu'Else n'arrive pas à surmonter. Loin d'être une allégorie finale, conclusive, il apparaît comme surface concentrant (et révélant) les contradictions qu'elle ne peut résoudre, et qui sont le cœur même du tragique dans le récit. La pluralité des sentiments qui se projettent sur ce corps (jouissance, libération, soumission, effondrement, folie, etc.), tous ensemble présents et visibles, donne à voir le caractère inconciliable de son psychisme – et incarne ainsi le tragique du récit. Il y a bien une forme de specularité inhérente à ce corps : il donne à voir ces désirs multiples comme inconciliables, plutôt que réconciliés. Le caractère visuel est ici décisif : l'image donne à voir l'un et l'autre, et non l'un dans l'autre. Elle diffracte (un même support physique peut faire naître des impressions différentes) autant qu'elle concentre (l'image est le point d'aboutissement de toutes les tensions vécues par Else). Contrairement au discours, qui est obligé de faire se succéder les directions contradictoires,

⁸²⁷ Voir EW 5, p. 258

l'image concentre le désir et son impossibilité, la libération qui est en même temps une soumission. Mieux que le discours encore, l'image incarne l'irréconciliable, cet irréconciliable contre lequel Else bute sans cesse, et qui est un des éléments cruciaux que le récit doit montrer. Le fait que le corps ne soit pas décrit en termes visuels ne change rien à l'affaire : sa présence n'en est pas moins évidente. Point aveugle, grande absente de la scène, l'image n'en est pas moins nécessaire à son économie : elle est le point d'aboutissement qui incarne le tragique.

Partie 7 : *Casanovas Heimfahrt* : poétique sceptique du reflet

Un homme vieillissant marche seul sous les murs de la ville de Mantoue. Voici, peu ou prou, la première image qui s'offre à nous lorsqu'on ouvre *Casanovas Heimfahrt*. Spectacle surprenant quand on s'attend à retrouver l'une des figures les plus brillantes du XVIII^e siècle, loin en tout cas de la figure mythique que l'*Histoire de ma vie* a installée dans l'imaginaire collectif – le nôtre, mais de façon beaucoup plus prégnante encore dans celui de la Vienne bourgeoise du début du XX^e siècle. C'est que Schnitzler ne compte pas rejouer le motif de l'aventurier libertin. Les deux jours que Casanova passe chez son ami Olivo ne sont en effet pas seulement une halte sur la longue et sinueuse route qui ramène l'éternel voyageur à sa ville natale ; ils fixent surtout le héros dans un « enclos » temporel (les deux jours de sa visite) et géographique (une demeure bourgeoise au milieu de la campagne opulente) qui sont le cadre d'une expérience existentielle, dont Schnitzler rend compte en minutieux psychologue. Comme souvent, le récit n'est pas un fil d'aventures, mais la mise en scène continue (on suit le personnage pas à pas) d'une crise personnelle profonde. Car Casanova vieillit. C'est là, comme se plairait à le résumer Genette, le propos fondamental de la nouvelle. Il s'agit d'un processus au long cours, dont le narrateur rend compte dès la première phrase⁸²⁸, mais dont l'ampleur et la profondeur vont cristalliser à l'occasion du court séjour décrit ici. L'âge est important : cinquante-trois ans⁸²⁹, seuil, temps incertain qui n'est pas le grand âge, mais qui voit déjà apparaître les marques du déclin. Qui laisse aussi la possibilité de refuser, encore, l'évidence. Là se joue le cœur du récit : dans le mouvement contradictoire entre l'évidence de la crise, qui s'impose, brutale, à la conscience du personnage, et le refus de se soumettre à l'ordre des choses.

Casanova ne refoule ni la réalité de sa propre *Vergänglichkeit*, ni la douleur qu'elle provoque. Fait extrêmement rare chez Schnitzler, le personnage est assez lucide pour regarder la réalité en face, et courageux pour assumer la conceptualisation de la crise. Le grand

⁸²⁸ „In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, ...“ (EW 5, p. 32)

⁸²⁹ Quoiqu'elle soit parfaitement justifiée, nous nous épargnons ici la remarque, faite et refaite, sur le caractère autobiographique de l'œuvre : Schnitzler vieillit son personnage de quatre ans pour lui donner l'âge qu'il a au moment où il commence la rédaction. La perspective autobiographique est parfaitement légitime : Schnitzler transpose dans la fiction des angoisses et symptômes (physiques, notamment) auxquels il est directement confronté. Mais nous considérons qu'il s'agit d'un élément qui ne concerne pas la problématique que nous souhaitons faire ressortir de l'œuvre (le rôle des paradigmes visuels dans la construction narrative – et particulièrement dans le schème épistémologique qui se met en place).

mouvement d'introspection décrit à la fin de la première soirée, donc à l'exacte moitié de son séjour chez Olivo, fixe ainsi le cadre général de la crise :

Après des années et des années de voyages et d'aventures, après tous les bonheurs et tous les malheurs qu'il avait connus, après les honneurs et les ignominies, après les triomphes et les humiliations, il lui fallait pourtant bien un lieu de repos, une patrie. [...] Depuis longtemps déjà à l'étranger il ne pouvait plus s'assurer un bonheur de quelque durée. Si parfois encore il trouvait la force d'en saisir un, il n'avait plus celle de le conserver. Son ascendant sur les êtres, hommes ou femmes, avait disparu. Là où il représentait un souvenir seulement, sa parole, sa voix, son regard, pouvaient encore fasciner : son présent n'exerçait plus aucune action. Il avait fait son temps. [...] Et ce mot « fini » ne cessait de lui marteler les tempes, comme s'il devait être désormais le battement même de son existence manquée.⁸³⁰

Les principales lignes de tension du récit sont concentrées ici. Les pensées du personnage, et la constellation de concepts existentiels qui les quadrille, explicitent les multiples dimensions de la crise : le bonheur (*Glück*) est devenu incertain parce que systématiquement fugace ; l'existence humaine se révèle être capricieuse, puisqu'on passe sans s'en rendre compte des honneurs à la honte (*Ehre / Schmach*), des triomphes aux humiliations (*Triumphe / Erniedrigungen*). Casanova ne jouit plus du même pouvoir (*Macht*), et semble privé d'énergie vitale (*Wirkung, Kraft*). Alors que le personnage est projeté dans une existence qui est tournée vers le passé (*Erinnerung*), la perspective de retourner à Venise représente le seul espoir d'une vie qui a perdu son sens (« Que ferait-il désormais dans ce monde pitoyable et affadi, sans l'espoir, sans la certitude de revoir un jour sa ville bien-aimée ? »⁸³¹). La conscience du déclin est chez lui si vive qu'elle va jusqu'à le faire douter de sa propre existence, lorsqu'il voit dans Lorenzi le reflet de sa propre jeunesse :

Serais-je réincarné sous cette forme, se demanda-t-il ? Il faudrait que je fusse mort d'abord... et il frémit intérieurement : ne le suis-je pas depuis longtemps ? Que reste-t-il du Casanova qui était jeune, beau et heureux ?⁸³²

⁸³⁰ C p. 83-84 ; EW 5, p. 69 : „Nach Jahren und Jahrzehnten der Wanderungen und Abenteuer, nach all dem Glück und Unglück, das er erlebt, nach all der Ehre und Schmach, nach den Triumphen und den Erniedrigungen, die er erfahren, mußte er doch endlich eine Ruhestatt, eine Heimat haben. [...] In der Fremde vermochte er längst nicht mehr ein Glück dauernd an sich heranzuzwingen. Noch war ihm die Kraft gegönnt, es zu erfassen, doch nicht mehr die, es festzuhalten. Seine Macht über die Menschen, Frauen wie Männer, war dahin. Nur wo er Erinnerung bedeutete, vermochte sein Wort, seine Stimme, sein Blick noch zu bannen; seiner Gegenwart war die Wirkung versagt. Vorbei war seine Zeit! [...] Und dieses Wort „vorbei“ hämmerte in seinen Schläfen weiter, als sei es bestimmt, von nun ab der Pulsschlag seines verlorenen Daseins zu werden.“

⁸³¹ C p. 83 ; EW 5, p. 69 : „Was sollte er weiter in dieser kläglich verblaßten Welt ohne die Hoffnung, die Gewißheit, die geliebte Stadt jemals wiederzusehen?“

⁸³² C p. 65 ; EW 5, p. 60: „Bin ich etwa in seiner Gestalt wiedergekehrt? fragte er sich. Da müßte ich doch vorher gestorben sein... Und es durchbebt ihn: Bin ich's nicht seit lange? Was ist denn noch an mir von dem Casanova, der jung, schön und glücklich war?“

Le récit ne décrit pas seulement la crise, mais aussi la réaction du personnage à la crise. Malgré l'évidence du diagnostic, Casanova refuse de se soumettre à l'ordre qui lui est imposé⁸³³. Il continue à agir, en inventant les moyens qui doivent lui permettre d'arriver à ses fins, quelle que soit la situation. Cette résistance devient le moteur diégétique de la nouvelle, puisqu'elle déclenche la série des épisodes dramatiques qui ponctuent la fin (relation sexuelle « extorquée » par Casanova à Marcolina ; duel entre Casanova et Lorenzi, et mort du second). Plus encore, elle détermine la configuration narrative et intellectuelle du récit. En cherchant spontanément à faire prévaloir sa volonté et son désir, Casanova entre dans un double rapport de force.

Avec le monde et le réel, tout d'abord : dès lors que Casanova refuse de se soumettre à l'état de fait qui se présente à lui (sa gloire est derrière lui ; il n'a plus le pouvoir qu'il avait auparavant ; Marcolina lui préfère Lorenzi), le récit se trouve structuré par une tension fondamentale, une équation insoluble : d'un côté, Casanova est sans cesse ramené au réel implacable de sa condition et de sa situation ; de l'autre, il cherche sans cesse à en repousser les limites pour faire prévaloir son désir et sa jouissance.

Avec la structure narrative, ensuite. Par bien des aspects, le récit s'attache à mettre en scène un tableau général qui souligne partout le déclin du héros, et semble ainsi une injonction à ce qu'il remette en question l'existence illusoire qu'il s'évertue à prolonger. La figure spécifique du narrateur, qui ne manque jamais de souligner l'insincérité, la démesure, voire le ridicule du personnage, semble ainsi apparaître souvent comme le porte-parole, l'incarnation textuelle d'une instance auctoriale qui chercherait à prouver la défaite de Casanova. Etat de fait que le héros refuse. Dès lors, sa résistance est aussi une résistance contre les instances narratives qui cherchent à établir comme cadre du récit le principe d'une réalité implacable, à laquelle les hommes n'ont d'autre choix que de se soumettre.

Ce double rapport de force se traduit en deux questions fondamentales, qui traversent tout le récit et en imprègnent la lecture. La première concerne l'adéquation (qui semble impossible à établir) entre désir et réalité : si le récit est mû par le désir de Casanova, aussi bien dans la sphère érotique que sociale, celui-ci menace sans cesse de se heurter à l'ordre du monde, à la réalité telle qu'elle s'impose. En refusant de se soumettre aux lois du monde (lois

⁸³³ Ce point de vue est partagé par Rolf Allerdissen : „Die unabweisbare Einsicht in die Prozesshaftigkeit aller Vorgänge führt bei Casanova nicht zu resignierend-melancholischem Sichabfinden, sondern stachelt ihn an zum Kampf mit allen Mitteln, zur Annahme der Herausforderung der Zeit und damit des Todes. Was sein Schicksal mitreißend und bedeutend macht, ist die Größe seiner Persönlichkeit, die tödliche Ernsthaftigkeit seines Kampfes und die Ehrlichkeit seines Einsatzes.“ (Allerdissen, *op. cit.*, p. 203).

qui font du vieillissement un phénomène irréversible, qui répartissent les hommes entre riches et pauvres, puissants et subordonnés), Casanova remet sans cesse en cause le principe de réalité – et plus encore : refuse que l'on consacre la possibilité même d'une réalité fixant les choses dans un ordre nécessaire. La structure même du récit expose sans cesse le régime dit « réaliste » (d'enregistrement « objectif », neutre, du réel) à la concurrence d'autres régimes d'expérience : les souvenirs, qui font fréquemment réapparaître le passé, convoquant des lieux et des époques qui font exploser le chronotope très étroit de l'action principale ; les rêves, qui, comme souvent chez Schnitzler, transposent les éléments du réel dans une forme de miroir déformé ; les fantasmes, souvent ceux de Casanova, qui opposent au réel pathétique qui se présente à lui la possibilité d'une existence magnifiée, proche du mythe qu'il se persuade de pouvoir ressusciter. Il est crucial de rappeler que la production de ces espaces alternatifs d'expérience est autant le fait de Casanova (quand il ressuscite un passé évanoui en racontant sa vie à Olivo et ses amis, mais aussi quand il médite seul sur sa propre vie, son discours intérieur devenant pour lui un moyen d'inventer une autre réalité possible, qui échappe à sa condition actuelle) que du récit lui-même, qui met plusieurs fois en scène un basculement progressif vers un régime d'expérience où les cadres habituels du réel semblent avoir disparu (visite du cloître, rêve d'Amalia, séquence finale depuis la nuit d'amour avec Marcolina jusqu'à l'arrivée à Venise). Ainsi la tension entre réel et irréel, thème récurrent chez Schnitzler, s'intègre-t-elle pleinement à la trame narrative générale qui figure le conflit entre un ordre de réalité qui cherche à s'imposer et l'action d'un personnage pour lui échapper.

La seconde question qui résulte du fait que le récit repose fondamentalement sur une relation de rapport de force entre le personnage et ce qui le dépasse met en jeu la capacité édifiante du récit. Pour obtenir ce qu'il désire, Casanova adopte une conduite qui est objectivement discutable du point de vue éthique⁸³⁴. Nous n'avons pas ici affaire aux héros

⁸³⁴ Geneviève Roussel évoque par exemple un triple reniement : « Casanova possédera Marcolina, rentrera à Venise, mais au prix d'un triple reniement. Reniement intellectuel : après s'être assuré l'oreille attentive du Conseil des Dix en renonçant à sa réputation de libertin et de libre penseur et en s'opposant à "l'hérétique" Voltaire, il accepte, pour rentrer au plus vite, le marché de Bragadin : espionner pour le compte de ce gouvernement d'inquisition "les éléments libres penseurs, irréguliers et dévergondés" de Venise. Reniement moral : il abandonne son code éthique habituel ; lui, le prince du libre arbitre, se fait acheter pour espionner ses frères en esprit. Lui qui ne regrettait jamais ses largesses, accepte de récupérer la dot autrefois donnée, parce qu'il pressent que cet argent va lui permettre un odieux marché : acheter à Lorenzi, son rival amoureux, une nuit avec Marcolina. Son tempérament de joueur prodigue s'est fait calculateur, intéressé, mesquin. Reniement amoureux enfin. Casanova, dont l'essence même était jusqu'alors la séduction, ne parvenant pas à charmer Marcolina, l'achète tout simplement à son amant Lorenzi, donnant à ce dernier de quoi payer une dette de jeu, lui épargnant le déshonneur et le suicide. La nuit de félicité est, puisqu'il se fait aimer en se faisant passer pour Lorenzi, une nuit de mensonge, qui déshonore cette femme et la féminité, "une faute inexpiable de la ruse contre la confiance, du plaisir contre l'amour, de la vieillesse contre la jeunesse". » (Geneviève Roussel, « Casanova, l'impossible retour à Venise », *Germanica*, 1, 1987, p. 9

schnitzlériens (Else, Beate, Berta Garlan, Leopoldine, etc.) qui, par des conduites subversives, dénoncent l'hypocrisie de la société bourgeoise. Casanova viole une fillette de treize ans, obtient une relation sexuelle avec Marcolina à l'insu de celle-ci, trahit ses convictions politiques profondes en acceptant (ou au moins : en feignant d'accepter) de travailler comme espion pour le Sénat de Venise, etc. Schnitzler nous met en présence d'un personnage dont l'action appelle ouvertement un jugement – ou au moins un examen – moral. On verra que l'organisation du récit semble pourtant désamorcer la formulation d'une sentence à l'égard du personnage, comme s'il s'agissait de laisser la question morale en suspens. L'enjeu n'est pas bien sûr, ici, de cautionner ou de discuter ce parti-pris du texte. Nous ne relevons ce fait que dans la mesure où se révèle ainsi l'orientation de son épistémologie : *Casanovas Heimfahrt* se présente comme un récit sceptique, qui ne propose à son lecteur que des jugements paradoxaux : Casanova est à la fois vainqueur (il a couché avec Marcolina ; il a réussi à revenir à Venise) et vaincu (le point central de la crise n'est pas résolu : son bonheur n'est pas plus durable ; son emprise sur les êtres n'est pas plus évidente ; le vieillissement comme processus irréversible ne s'est pas interrompu). Il est à la fois pardonné (quoiqu'on puisse arguer d'une utilisation polysémique, le dernier mot du récit n'en porte pas moins le sens d'une miséricorde⁸³⁵) et condamné (le forfait qu'il commet vis-à-vis de Marcolina, et la douleur qu'il en ressent lui-même, sont irrévocables, comme est irrévocable la sentence qui le condamne à vivre une vie sans espoir, dans la vieillesse et la subordination⁸³⁶). Au-delà d'une morale qui n'arriverait pas à se fixer dans le texte, cette tension paradoxale participe du fonctionnement général du récit, qui met en place un système de l'insaisissable. Le personnage est insaisissable, y compris pour le narrateur lui-même, puisqu'il semble sans cesse échapper à son contrôle ; la tonalité générale du récit est insaisissable, puisqu'elle balance sans arrêt entre tragique, sublime et comique ; les situations sont insaisissables, qui s'évanouissent immédiatement au profit de la suivante sans qu'on ne puisse tirer de « leçon » de chacune. Cet insaisissable concerne tout autant les deux questions fondamentales

⁸³⁵ Cf la dernière phrase du récit : „und wenige Minuten später [...] warf er sich, nur halb ausgekleidet, auf ein schlechtes Bett, um nach fünfundzwanzig Jahren der Verbannung den ersten, so lang ersehnten Heimatschlaf zu tun, der endlich, bei anbrechendem Morgen, traumlos und dumpf, sich des alten Abenteurers erbarmte.“ (EW 5, p. 124).

⁸³⁶ C'est tout le sens du duel et de son issue paradoxale. Casanova sait qu'il ne lui reste plus que quelques années peu glorieuses à vivre, et dont il n'aurait aucun mal à se passer. A l'inverse, Lorenzi, frappé en pleine jeunesse, aura le « bonheur » de ne pas être soumis à la loi du vieillissement, a la chance de rester à jamais l'incarnation d'une superbe jeunesse : „Er wollte lieber Marcolinens gedenken, der Wonnen, die er in ihren Armen genossen, und die er nun teuer bezahlen sollte. Teuer? – Wohlfeil genug! Ein paar Greisenjahre – in Elend und Niedrigkeit... Was hatte er noch zu tun auf der Welt? [...] Wie zu einem letzten Opfer beugte er sich nochmals nieder und drückte dem Toten die Augen zu. »Glücklicher«, sagte er vor sich hin, und, wie in traumhafter Benommenheit, küßte er den Ermordeten auf die Stirn.“ (EW 5, p. 113 – 115).

identifiées plus haut : la construction du récit semble mettre en doute la possibilité d'un jugement moral autant que la fiabilité du paradigme de réalité comme cadre unique d'expérience. Ainsi, la crise vécue par Casanova et qui constitue le cœur du récit ne se joue pas dans un cadre fixe ; elle provoque en soi l'éclatement du cadre.

Le visuel est directement concerné par cette poétique de l'insaisissable. Comme souvent chez Schnitzler, et comme nous l'avons déjà souligné plus haut, le visuel innerve le récit. Il conditionne toutes les dimensions de l'action narrative : le regard est autant un moyen de communication (surtout pour ce qui est des échanges amoureux qui ne cherchent même pas à se dissimuler – entre Lorenzi et la marquise, par exemple) qu'élément du rapport de force (entre Lorenzi et Casanova, ou entre Casanova et le marquis) ; il trahit les émotions (Amalia) ou, au contraire, signale une maîtrise de soi qui distingue le héros du commun (Casanova lorsqu'il reçoit la lettre de Bragadino) ; plus que dans toute autre nouvelle de Schnitzler, il permet de répartir les personnages entre « voyants » et « malvoyants », voire « aveugles », c'est-à-dire : entre ceux qui perçoivent les significations cachées et ceux qui ne les comprennent pas. Il caractérise Casanova comme figure mythique, supérieur au commun des mortels, qui dispose d'une capacité quasi surnaturelle à voir dans l'obscurité⁸³⁷, pendant physique d'une clairvoyance qui lui fait découvrir par pure intuition le moindre secret. Toutes les fonctions classiques du regard schnitzlérien sont ainsi reprises dans *Casanovas Heimfahrt*. Pourtant, le rôle que le visuel joue dans l'économie narrative va au-delà. Omniprésent, il apporte au récit sa configuration : dans ce monde où tout apparaît, qui devient à proprement parler un monde composé de surfaces visuelles, il est le principal médiateur entre Casanova et le réel. Il encercle Casanova, le confronte aux images des autres, du monde et de soi-même, devient l'instance qui, sans cesse, interroge le héros, et doit ainsi être considéré comme déclencheur de la crise. Le visuel est aussi une structure du récit : il vaut comme paradigme en fonction duquel s'agence le récit, en fonction duquel aussi ses différentes composantes et instances entrent en relation les unes avec les autres : le visuel est au fondement même du système de l'insaisissable que le récit organise. Mobiliser le visuel pour décrire la structure de *Casanovas Heimfahrt*, ce n'est pas recourir à une métaphore ; c'est montrer qu'un même

⁸³⁷ Cf les nombreux passages où cette faculté est soulignée, sans craindre la redondance, par le narrateur : „Casanova, dessen scharfe Augen sich die Fähigkeit bewahrt hatten, selbst das Dunkel der Nacht zu durchdringen, hatte sie früher bemerkt als der Gatte.“ (EW 5, p. 41) ; „Jenseits des Gitters schwebten dunkle Gestalten ; niemand hätte zu unterscheiden vermocht, ob es drei oder fünf oder zwanzig verschleierte Frauen waren, die hinter den dichtgestellten Stäben wie aufgescheuchte Geister hin und her irrten ; und nur Casanovas nachtscharfes Auge war imstande, in der tiefen Dämmerung überhaupt menschliche Umrisse zu erkennen.“ (EW 5, p. 83) ; „Eine Weile stand er ruhig ; er sah um sich ; denn was für andre Augen noch undurchdringliche Finsternis gewesen wäre, war für ihn nur tiefe Dämmerung.“ (EW 5, p. 106) Cette qualité se retrouve assimilée de fait à la caractérisation de Casanova comme personnage mythique.

paradigme innerve l'univers narratif et informe sa configuration générale, précisément parce qu'il est au fondement de son épistémologie.

I/ Une chambre de reflets

La crise que raconte la nouvelle nait de ce que Casanova ne peut échapper aux multiples signaux qui manifestent son déclin. La dimension visuelle du signal doit être ici entendue au sens propre : le personnage se trouve sans cesse interpellé par ce qu'il voit, et, plus précisément, par ce qui lui apparaît. Ces apparitions renvoient Casanova à lui-même, ou à l'existence glorieuse qui était la sienne jadis. La visualité se constitue ainsi principalement en reflets qui prennent les formes les plus diverses, mais contribuent à une fonction unique : mettre en scène la *Vergänglichkeit* du héros et exacerber la crise intérieure.

1. Le décor comme reflet pathétique du passé

Le premier élément spéculaire qui fait apparaître le motif du déclin est sans conteste le cadre général du récit, son décor et les personnages secondaires qui le composent (à l'exception de Marcolina et Lorenzi, dont on verra qu'ils ont un statut à part). Le décor extérieur est systématiquement mis en scène comme contrepoint de l'existence antérieure de Casanova, avec un principe général clair : la simplicité, voire le dénuement, ont remplacé le luxe ; l'étroitesse a remplacé la grandeur. La route, et plus encore la poussière qui se soulève systématiquement, s'imposent dans leur matérialité chaotique (lors de la première scène sous les murs de Mantoue⁸³⁸ ; lorsque Casanova quitte Mantoue pour se rendre chez Olivo⁸³⁹ ; lorsqu'il croise une paysanne sur un chariot⁸⁴⁰ ; lors de la rencontre avec le marquis⁸⁴¹) et s'opposent aux somptueuses trajectoires continentales qui sont évoquées par ailleurs (par

⁸³⁸ „Der Staub der Straße hatte sich so dicht auf sein Gewand und Schuhwerk gelegt, daß ihnen ihre Verbrauchtheit nicht mehr anzumerken war.“ (EW 5, p. 34)

⁸³⁹ „Während die beiden Männer die staubige, im sengenden Mittagsglanz daliegende Straße ins Land hinausführen, erzählte Olivo weitschweifig und wenig geordnet von seinen Lebensumständen.“ (EW 5, p. 37)

⁸⁴⁰ „[U]nd so ließ er das Bauernwägelchen samt seinen Insassen im Staub und Dunst der Landstraße unangefochten weiterknarren.“ (EW 5, p. 34)

⁸⁴¹ „Eben als sie aus dem Feld- und Wiesenland auf die Fahrstraße traten, erschallte ihnen aus einer Staubwolke, die sich näherte, Rufen und Grüßen entgegen.“ (EW 5, p. 56)

Casanova lui-même⁸⁴²; le marquis⁸⁴³; les frères Ricardi⁸⁴⁴), soulignant l'étroitesse géographique et sociale du monde dans lequel Casanova se trouve alors. De même que les routes, les voitures apparaissent comme le reflet dégradé de la magnificence passée : le *Bauernwägelchen* de la paysanne (que nous venons de citer) et la voiture d'Olivo, dont la pauvreté et l'inconfort sont signalés à plusieurs reprises⁸⁴⁵, s'opposent ainsi aux « voitures somptueuses »⁸⁴⁶ dans lesquelles Casanova voyageait auparavant. De même que les voitures qui apparaissent sur les routes donnent à voir le déclin, le château d'Olivo en est une autre incarnation, qui happe le regard de Casanova dès son entrée :

Une large allée ombragée de marronniers conduisait au petit manoir qui, à première vue, paraissait un peu nu et même négligé. Ce qui frappa d'abord les yeux de Casanova ce fut, au premier étage, une fenêtre brisée ; il ne lui échappa pas non plus que la balustrade de la plate-forme de la tour, assez large, était ça et là en mauvais état.⁸⁴⁷

Le monde tel qu'il se présente à Casanova semble ainsi une accumulation de réalités matérielles (et, plus particulièrement, visuelles) qui sont autant de reflets d'une splendeur perdue. Les personnages secondaires renforcent cette impression, puisqu'ils constituent un réseau d'images rappelant ce qui tourmente Casanova : la déchéance sociale, la solitude, la vieillesse. La déchéance sociale se manifeste à travers toutes les figures qui composent son entourage immédiat : il n'est plus reçu par les grands princes d'Europe⁸⁴⁸, mais par un fermier enrichi (Olivo)⁸⁴⁹ ; il ne rencontre plus les papes⁸⁵⁰, mais un abbé qui se veut maladroitement

⁸⁴² „[...] und Casanova [...] bemerkte leichthin, daß er in den letzten Jahren sich vorzüglich auf geheimen diplomatischen Sendungen befunden, die ihn, um nur die größeren Städte zu nennen, zwischen Madrid, Paris, London, Amsterdam und Petersburg umhergetrieben.“ (EW 5, p. 44)

⁸⁴³ „Denken Sie übrigens, daß ich [...] in Spa genau an dem Tage, ja in der Stunde ankam, als Sie es verließen. Unsre Wagen fuhren aneinander vorüber. Und in Regensburg widerfuhr mir ein ähnliches Mißgeschick.“ (EW 5, p. 58)

⁸⁴⁴ „Die beiden Ricardi drückten ihr Entzücken aus, die Bekanntschaft des Chevaliers zu erneuern, mit dem sie in Paris vor Jahren zusammengetroffen waren. Casanova erinnerte sich nicht. Oder war es in Madrid?“ (EW 5, p. 64)

⁸⁴⁵ „Schon spannte sich der Torbogen vor ihm aus, [...] als ihm ein ländlich schwerfälliger Wagen entgegenhölpernd kam [...]“ (EW 5, p. 34) ; „Der Wagen, schlecht gefedert und mit harten Kissen versehen, rumpelte und stieß zum Erbarmen [...]“ (EW 5, p. 39)

⁸⁴⁶ [V]ergangene Tage fielen ihm ein, da er als vornehmer Mann, mit allem Notwendigen und Überflüssigen reichlich ausgestattet [...], im prächtigen Reisewagen durch die Lande fuhr [...]“ (EW 5, p. 34)

⁸⁴⁷ C p. 27 ; EW 5, p. 41 : „Ein breiter Weg unter Kastanienbäumen führte zu dem Schloßchen, das sich auf den ersten Anblick etwas kahl, ja vernachlässigt darbot. Was Casanova vor allem ins Auge fiel, war ein zerbrochenes Fenster im ersten Stockwerk; ebenso entging ihm es nicht, daß die Umfassung auf der Plattform des breiten, aber niederen Turmes, der etwas plump auf dem Gebäude saß, da und dort abbröckelte.“

⁸⁴⁸ „[...] auch des freundlichen Empfangs zu erwähnen vergaß er nicht, der ihm am Hof der Katharina von Rußland zuteil geworden, und sehr spaßhaft erzählte er, wie Friedrich der Große ihn beinahe zum Erzieher an einer Kadettenschule für pommersche Junker gemacht hatte.“

⁸⁴⁹ „[...] und Herrn Olivo selbst, der damals ein magerer, der Studien beflissener Jüngling gewesen war, als bäurisch behäbigen Hausvater in ländlicher Umgebung zu bewundern, das lockte ihn nicht genug, als daß er darum eine Reise hätte aufschieben sollen, die ihn Venedig wieder um zehn oder zwanzig Meilen näher brachte.“ (EW 5, p. 36)

philosophe⁸⁵¹; il n'est plus reçu dans les grands salons, mais dans la petite société mantouane⁸⁵². La solitude, ou plutôt faut-il parler d'isolement résigné, est incarnée par les deux frères Ricardi, dont la destinée ressemble étrangement à celle de Casanova⁸⁵³. Enfin, la vieillesse est représentée par le marquis Celsi, qui revendique lui-même de pouvoir être comparé à Casanova, voire même d'être considéré comme son double⁸⁵⁴. Cette parenté est confirmée par la proximité physique entre l'image que le narrateur esquisse du marquis et l'autoportrait que Casanova a fait de lui-même à Amalia quelques pages auparavant⁸⁵⁵; mais aussi par la structure de l'intrigue: lorsqu'il défend le cynisme comme dernière arme des hommes âgés contre la jeunesse triomphante⁸⁵⁶, le marquis annonce de fait la conduite que Casanova adoptera lui-même face à Marcolina et Lorenzi. Les deux vieillards sont ainsi montrés comme frères jumeaux de *Schurkerei*.

Passé d'un monde à l'autre, Casanova est confronté au spectacle de cette humanité qui est l'exact inverse de la société aristocratique consubstantielle à son mythe: elle se montre souvent ridicule (les gesticulations d'Olivo lors de leurs retrouvailles⁸⁵⁷; les réactions des frères Ricardi pendant la partie de cartes⁸⁵⁸); vulgaire (l'ivrogne dans le chariot au début⁸⁵⁹,

⁸⁵⁰ „[...] ward ihm fast, als wäre er noch heute der [...] strahlende Casanova, [...] den geistliche und weltliche Fürsten mit hoher Gunst ausgezeichnet [...].“ (EW 5, p. 44)

⁸⁵¹ Cf les deux passages suivants, où l'abbé apparaît effectivement comme caricature de l'ecclésiastique mondain (raté), capable de bon goût et de bons mots: „»Seingalt – ein vortrefflicher Name«, sagte der Abbate und wiederholte ihn ein paarmal, als schmeckte er ihn mit den Lippen nach.“ (EW 5, p. 63); „Der Abbate, sonst ziemlich teilnahmslos, gab zuweilen spruchähnliche Sätze zum besten – wie »Das Glück und die Frauen zwingst du nicht« – oder »die Erde ist rund, der Himmel weit.«“ (EW 5, p. 65)

⁸⁵² [...] die kleinen Spielabende bei dem angeblichen Baron Perotti und dessen blatternarbiger Geliebten, [...] all dies erschien ihm [...] gleichermaßen sinnlos und widerwärtig [...].“ (EW 5, p. 33)

⁸⁵³ „Die Neuangekommenen waren die Brüder Ricardi, Junggesellen, die, wie Casanova von Olivo erfuhr, früher in der großen Welt gelebt, mit allerlei Unternehmungen wenig Glück gehabt und sich endlich in das benachbarte Dorf, ihren Geburtsort, zurückgezogen, wo sie in einem elenden Häuschen zur Miete wohnten.“ (EW 5, p. 64)

⁸⁵⁴ „»Das täte mir leid«, sagte der Marchese, »denn ich will Ihnen nicht verhehlen, Herr Chevalier, daß es ein Traum meines Lebens war, mich mit Ihnen zu messen – sowohl im Spiel, als – in jüngeren Jahren – auch auf andern Gebieten.«“ (EW 5, p. 58)

⁸⁵⁵ „Der Marchese, dessen wachsgelbes schmales Antlitz durch die über den stechenden grünlichen Augen zusammengewachsenen dichten roten Brauen ein nicht eben freundliches Ansehen erhielt.“ (EW 5, p. 56)

⁸⁵⁶ „»Das will ich hoffen«, erwiderte der Marchese. »Wenn man einmal so alt ist wie unsereiner, Herr Chevalier von Seingalt, darf man sich wenigstens in der Schurkerei von niemanden andern übertreffen lassen.«“ (EW 5, p. 95) – le parallèle entre les deux personnages est encore renforcé par la configuration de l'intrigue: tous deux, à la fois cyniques et vieillissants, tirent profit de l'imprudence du jeune Lorenzi.

⁸⁵⁷ „Er hatte die Hände über dem Magen gekreuzt und schien eben mit blinzelnden Augen einnicken zu wollen, als sein Blick, zufällig Casanova streifend, in unerwarteter Lebhaftigkeit aufglänzte, wie zugleich seine ganze Erscheinung in eine Art von heiterem Aufruhr zu geraten schien. Er erhob sich zu rasch, sank sofort zurück, stand wieder auf, versetzte dem Kutscher einen Stoß in den Rücken, um ihn zum Halten zu veranlassen [...].“ (EW 5, p. 34)

⁸⁵⁸ „Die Brüder spielten gemeinsam auf das gleiche Blatt; dem einen, älteren, der die Karten empfing, perlte der Schweiß von der Stirn, der andere, hinter ihm stehend, redete unablässig auf ihn ein wie mit wichtig-unfehlbaren Ratschlägen. Wenn er den schweigsamen Bruder einziehen sah, leuchteten seine Augen, im andern Falle richteten sie sich verzweifelt gen Himmel.“ (EW 5, p. 65) / „Sie rangen die Hände. Der ältere begann zu weinen wie ein Kind. Der andre küßte ihn wie zur Beruhigung auf beide Wangen.“ (EW 5, p. 68)

les œillades indiscretes de l'abbé⁸⁶⁰) ; lubrique (comme le confirment les regards lancés par la paysanne rencontrée sur la grand-route⁸⁶¹ puis par la marquise Celsi⁸⁶² ; mais comme le signale aussi la conduite du marquis et de l'abbé avec les filles d'Olivo⁸⁶³). Dans cet univers provincial, les deux grandes affaires schnitzlériennes, l'amour et le jeu, deviennent elles-mêmes les images du déclin. L'érotique est soit rabaissé au rang de mauvais théâtre (la scène – pathétique – de l'étreinte entre la marquise et Lorenzi⁸⁶⁴), soit incarne visuellement, à travers l'image en contrepoint de la marquise et d'Amalia (« Amalia, qui reconduisait [la marquise], se faufilait à côté d'elle comme une humble petite vieille, tandis que la noble dame balançait ses hanches d'une façon qui écœurait Casanova. »⁸⁶⁵), les deux facettes du déclin qui s'impose à Casanova : déclin social, puisque la vulgarité de la marquise apparaît comme le reflet inversé de l'amour sublimé que son nom symbolise ; déclin physique, puisqu'Amalia personnifie l'irréversibilité du vieillissement. Le jeu, motif récurrent, n'y est qu'une distraction entre notables de province, pâle copie donc des grandes parties auxquelles Casanova était habitué⁸⁶⁶.

Dans *Casanovas Heimfahrt*, le décor ne saurait être négligé. D'un côté, parce qu'il se présente comme une accumulation de visions (personnes, paysage, situations) ; de l'autre, parce que ces visions sont autant de reflets qui rappellent à Casanova la réalité à laquelle il ne saurait échapper : reflets inversés de sa splendeur passée, mais aussi reflet de lui-même comme vieil homme. Ainsi, l'ensemble de ces images constituent la traduction visuelle, visible, et persistante (au sens où l'accumulation ne laisse finalement que peu de répit au personnage, le confrontant sans cesse à de nouvelles images de son déclin) de l'opposition

⁸⁵⁹ „Ein junges Weib, die Peitsche in der Hand, kutscherte ein Wägelchen an ihm vorbei, darin zwischen Säcken und allerlei Hausrat schnarchend ihr betrunkenen Mann lag.“ (EW 5, p. 34)

⁸⁶⁰ „[...] manchmal blickte er auch pffiffig ermutigend Casanova und gleich darauf die diesem gegenüber, ihrem Gatten zur Seite Amalia an, als läge ihm daran, die beiden alten Liebesleute neu miteinander zu verkuppeln.“ (EW 5, p. 65)

⁸⁶¹ „Sie blickte Casanova [...] zuerst neugierig spöttisch ins Gesicht, doch da sie ihren Blick zornig blitzend erwidert sah, nahmen ihre Augen einen erschrockenen, und endlich, wie sie sich im Weiterfahren nach ihm umwandte, einen wohlgefällig lüsternen Ausdruck an.“ (EW 5, p. 34)

⁸⁶² „Die Marchesa, die Casanova die ganze Zeit über mit lustern prüfenden Augen betrachtet hatte.“ (EW 5, p. 57)

⁸⁶³ „[...] und sowohl der Marchese wie der Abbate dankten den Mädchen mit scherzhaft derben Liebkosungen, die ein gestrengerer Vater als Olivo sich vielleicht verboten hätten.“ (EW 5, p. 61)

⁸⁶⁴ „Casanova, im Schatten des Hauses, konnte sehen, wie die Marchesa Lorenzi von der Wiese gegen das Dunkel der Bäume hinzuziehen suchte. Dort drängte sie sich heftig an ihn, Lorenzi aber riß sich ungebärdig von ihr los und eilte dem Hause zu.“ (EW 5, p. 65)

⁸⁶⁵ C p. 27 ; EW 5, p. 66 : „Die Marchesa wiegte sich in den Hüften, was Casanova anwiderte ; Amalia schlich an ihrer Seite wie ein demütiges ältliches Weib.“

⁸⁶⁶ „Olivo, die Brüder Ricardi und der Abbate setzten so geringe Münzen ein, daß das ganze Spiel auf Casanova [...] wie ein Spaß wirkte. Es erschien ihm umso lächerlicher, als der Marchese mit einer so großartigen Miene das Geld einstrich und auszahlte, als wenn es um hohe Summen ginge.“ (EW 5, p. 65)

cruelle entre passé et présent ; ces « images secondaires » montrent le déclin par la structure inversée du reflet entre passé et présent, comme le narrateur remet en perspective la représentation flatteuse que Casanova donne de sa propre vie en comparant ce qu'il était et ce qu'il est devenu :

Et pendant qu'il racontait et inventait ainsi, il lui semblait presque être encore le Casanova d'autrefois, le brillant, l'effronté favori de la fortune, qui roulait à travers le monde entouré de jolies femmes, que des princes séculiers ou ecclésiastiques comblaient de leurs faveurs, qui dissipait, risquait au jeu ou distribuait des sommes considérables, et non pas un pauvre hère sans ressources, réduit à vivre des subsides dérisoires que lui accordaient d'anciens amis d'Angleterre ou d'Espagne — subsides qui ne lui parvenaient même pas toujours, si bien qu'il ne pouvait compter que sur les quelques misérables pièces d'or qu'il gagnait au baron Perotti ou à ses hôtes. Oui, il oubliait même que le but suprême à atteindre lui paraissait être d'aller achever son existence, jadis si brillante, dans sa ville natale qui, après l'avoir emprisonné, l'avait après sa fuite, banni et exilé, d'y finir ses jours comme le plus humble de ses citoyens, comme un scribe, un mendiant, un rien du tout.⁸⁶⁷

La force de ce paragraphe (et de l'attaque du narrateur vis-à-vis de Casanova) tient à la soudaineté du renversement, qui transforme Casanova de prince à mendiant. Ce renversement se fonde sur une structure générale de la symétrie spéculaire, où chaque composante se retourne en son inverse, jusqu'à la reprise inversée du rythme ternaire (*glückverwöhnte / unverschämte / strahlende ; Schreiber / Bettler / Nichts*). Comme ce paragraphe, les multiples images que le décor impose au personnage montrent le déclin grâce à un système spéculaire qui met en miroir passé et présent. La structure des « images secondaires » trouve ainsi un écho direct dans l'image corrigée que le narrateur propose du personnage.

2. Esthétique de l'autoportrait : apparitions violentes du réel

Comme nous l'avons déjà mentionné, Casanova a parfaitement conscience de sa situation. Le motif de l'autoportrait, qui témoigne de cette lucidité, est un autre élément visuel qui contribue à déclencher la crise. Celui-ci se structure principalement autour du moment où Casanova rencontre sa propre image dans le miroir (à la fin de la première nuit passée au

⁸⁶⁷ C p. 33 ; EW 5, p. 44 : „Und während er so erzählte und phantasierte, ward ihm fast, als wäre er in der Tat noch heute der glückverwöhnte, unverschämte, strahlende Casanova, der mit schönen Frauen durch die Welt gefahren, den weltliche und geistliche Fürsten mit hoher Gunst ausgezeichnet, der Tausende verschwendet, verspielt und verschenkt hatte – und nicht ein herabgekommener Schlucker, den ehemalige Freunde von England und Spanien her mit lächerlichen Summen unterstützten, – die indes auch manchmal ausblieben, so daß er auf die paar armseligen Geldstücke angewiesen war, die er dem Baron Perotti oder dessen Gästen abgewann; ja, er vergaß sogar, daß es ihm wie ein höchstes Ziel erschien, in der Vaterstadt, die ihn erst eingekerkert und nach seiner Flucht geächtet und verbannt hatte, als der geringste ihrer Bürger, als ein Schreiber, als ein Bettler, als ein Nichts – sein einst so prangendes Dasein zu beschließen.“

château), mais devient au-delà de cette scène particulière un motif récurrent du récit : la scène du miroir se construit en effet comme la partie centrale d'un triptyque qui comprend également l'autoportrait que Casanova fait de lui-même lors de sa discussion avec Amalia, ainsi que la scène du réveil dans la chambre de Marcolina, lorsqu'il se « voit » dans le regard de la jeune femme. Ces trois épisodes ne sont pas seulement liés par la ressemblance des représentations successives, mais surtout par la similarité des fonctions au sein du récit : à chaque fois, la confrontation avec son propre visage signifie pour Casanova un retour brutal à une réalité implacable qu'il ne peut ignorer.

C'est donc la discussion avec Amalia qui constitue le premier volet de ce triptyque. Il s'agit du premier passage dans le récit où le lecteur a l'occasion d'observer Casanova dans une scène d'intimité : une discussion privée, dans une allée isolée, avec la femme dont il a été l'amant seize ans plus tôt. Cette scène est aussi le premier moment où Casanova s'exprime directement, sans passer par la médiation d'un narrateur qui retranscrit ses pensées (lors de sa promenade en ouverture) ou son discours (lors du déjeuner), au sujet des questions qui forment le cœur du récit : le passé et le présent, la jeunesse et la vieillesse. C'est Casanova lui-même qui oriente la discussion sur ces sujets critiques, et qui s'appuie sur la description d'un corps dont il souligne le vieillissement pour laisser parler son angoisse profonde :

« Pourquoi parler ainsi, Casanova ? Si je t'appartenais à nouveau, il n'y aurait ni tromperie ni péché. » Casanova rit bruyamment. « Pas de péché ? Et pourquoi pas de péché ? Parce que je suis vieux ? » [...] Puis il reprit : « Si tu me voyais aujourd'hui pour la première fois, est-ce que je te plairais, Amalia ? » - « Je ne sais pas si tu es différent aujourd'hui de ce que tu étais naguère. Je te vois tel que tu étais autrefois, tel que je t'ai toujours vu depuis lors, même dans mes rêves. » - « Mais regarde-moi donc Amalia ! Ces rides sur mon front... ces plis à mon cou, et cette patte d'oie, là, des yeux jusqu'aux tempes ! Et là, oui là, au fond, il me manque une dent — et il ouvrit la bouche en ricanant. Et mes mains, regarde-les, Amalia, des doigts comme des griffes, de petites taches jaunes sur les ongles... et ces veines, là, bleues et gonflées... des mains de vieillard, Amalia ! »⁸⁶⁸

L'importance de ce premier autoportrait vaut autant par son contenu, et la part qu'il fait au visuel, que par sa place dans le récit. C'est la première fois, en effet, que le lecteur reçoit des indications précises sur le physique d'un des personnages. Jusqu'à présent, le narrateur

⁸⁶⁸ C p. 41 ; EW 5, p. 48 : „»Warum sprichst du so, Casanova? Wenn ich dir wieder gehöre, so ist es weder Betrug noch Sünde!« Casanova lachte laut auf. »Keine Sünde? Warum keine Sünde? Weil ich ein alter Mann bin?« [...] Dann sagte er: »Wenn du mich heute zum erstenmal sähest – ob ich dir wohl auch gefiele, Amalia?« – »Ich weiß nicht, ob du heute anders aussiehst als damals. Ich sehe dich – wie du damals warst. Wie ich dich seither immer, auch in meinen Träumen, sah« – »Sieh mich doch an, Amalia! Die Runzeln meiner Stirn... die Falten meines Halses ! Und die tiefe Rinne da von den Augen den Schläfen zu ! Und hier – ja hier in der Ecke fehlt mir ein Zahn«, - er riß den Mund grinsend auf. »Und diese Hände, Amalia! Sieh sie doch an! Finger wie Krallen, kleine gelbe Flecke auf den Nägeln... Und die Adern da – blau und geschwollen – Greisenhände, Amalia!« “

(comme souvent chez Schnitzler) s'en tenait à de vagues considérations, que ce soit pour Olivo⁸⁶⁹, Amalia⁸⁷⁰ ou Marcolina⁸⁷¹. Et ce n'est pas un hasard si le passage à un niveau de détail plus fin sert à dresser un portrait du héros en vieil homme. A travers les éléments mentionnés par Casanova (les rides du cou et du visage, les dents, les doigts, la peau, les veines) le visuel fait son apparition pour souligner la cruauté de la dégradation physique, avec en point d'orgue le dévoilement de la dent manquante, comme si Casanova voulait lui-même exagérer sa propre déchéance. Cette mise en scène théâtrale n'est pas seulement une réponse à l'aveuglement d'Amalia, qui continue de voir « dans le vieil homme l'amant de [s]a jeunesse »⁸⁷², elle doit être mise en regard également de la façon dont jusque-là Casanova se décrivait lui-même. Il faut en effet lire cette scène d'autoportrait comme le contrepoint de la présentation que Casanova a fait de lui-même dans une scène immédiatement précédente, lors du premier déjeuner avec la famille d'Olivo, présentation qui était pour lui surtout un moyen de faire revivre son propre mythe, quitte à s'éloigner du réel :

De tout cela et de bien d'autres choses il parlait comme d'incidents récents, alors qu'en réalité ces faits remontaient à des années, voire à des dizaines d'années. Il y ajoutait mainte invention, sans avoir bien conscience de ses gros ou menus mensonges, tout heureux de son propre humour et de l'intérêt avec lequel on l'écoutait. Et pendant qu'il racontait et inventait ainsi, il lui semblait presque être encore le Casanova d'autrefois, le brillant, l'effronté favori de la fortune [...].⁸⁷³

Le passage du discours indirect au discours direct est particulièrement marquant : alors que l'autoportrait mythifié, falsifié, se dessine dans les méandres du récit romancé que Casanova fait de sa vie, l'implacable réalité de son corps vieilli est donnée à voir sans médiatisation ni distance. Le récit, artefact dont disposait Casanova pendant le déjeuner, n'est plus là pour faire écran, ni ne laisse plus la possibilité d'enjoliver la réalité par la fiction. Le discours direct opère un retour brutal dans le réel ; la visualité soudaine des détails constitue en fait le prolongement de ce changement de perspective narrative, puisque les deux phénomènes soutiennent la même représentation non-médiatisée du réel. La figure que Casanova entend construire par le détour du récit est annihilée par la réapparition de la réalité physique

⁸⁶⁹ „ein behäbiger, gutgekleideter, noch ziemlich junger Mann.“ (EW 5, p. 34)

⁸⁷⁰ „Amalia war keineswegs fett geworden, wie er gefürchtet, sondern sah schlank und jugendlich aus.“ (EW 5, p. 41)

⁸⁷¹ „Als er das im Erdgeschoß gelegene holzgetäfelte Speisezimmer betrat, sah er um den wohlbestellten Tisch ein in mattschimmerndes, einfach herunterfließendes Grau gekleidetes Mädchen, von zierlicher Gestalt sitzen [...].“ (EW 5, p. 42)

⁸⁷² Du bist wahnsinnig, da du in mir altem Manne den Geliebten deiner Jugend wiederzusehen glaubst [...].“ (EW 5, p. 49)

⁸⁷³ C p. 32-33 ; EW 5, p. 44 : „Von all dem und manchem andern sprach er, als hätte es sich in einer eben erst verflossenen Zeit zugetragen und läge nicht in Wirklichkeit Jahre und Jahrzehnte zurück; mancherlei erfand er dazu, ohne sich seiner größern und kleinern Lügen selbst recht bewußt zu werden, freute sich seiner eignen Laune wie der Teilnahme, mit der man ihm lauschte; und während er so erzählte und phantasierte, ward ihm fast, als wäre er in der Tat noch heute der glückverwöhnte, unverschämte, strahlende Casanova [...].“

visuelle. L'autoportrait n'est pas seulement une représentation du héros donnant à voir le vieillissement, il n'est pas une image neutre qui se résumerait en une idée (la vieillesse). Il est un éclatement de violence dont les détails visuels ne sont que les accessoires. L'apparition de cette visualité violente et soudaine n'est pas anecdotique ; elle n'est pas un effet de représentation (accentuer l'impression de vieillesse). Puisqu'elle est orchestrée par Casanova lui-même, elle explicite la situation de crise : on quitte les sous-entendus ou les effets de démythification prudente opérés par le narrateur, pour être confronté autant à la réalité concrète de ce qu'est devenu Casanova qu'à la brutalité de sa réaction – qui laisse déjà deviner le désir d'insoumission. C'est donc grâce à l'irruption du visuel que la crise apparaît dans toute sa profondeur.

On retrouve dans la deuxième scène du triptyque la même pénétration de l'autoportrait par la violence. Lorsqu'il remonte dans sa chambre après avoir découvert la liaison entre Marcolina et Lorenzi, Casanova fait soudain face à son propre reflet dans le miroir :

Dégoûté, il tourna la tête : du miroir accroché au mur au-dessus de la commode le regardait un vieux visage blême, aux cheveux en désordre et qui pendaient sur le front. Se complaisant à se torturer lui-même, il laissa tomber les coins de sa bouche, comme s'il s'agissait de jouer sur la scène un rôle imbécile, se passa les mains dans les cheveux pour les ébouriffer encore plus, tira la langue à son image, se lança à lui-même, d'une voix enrouée à dessein, une série d'injures niaises, et pour finir, comme un enfant mal élevé, jeta à terre les feuilles de son manuscrit.⁸⁷⁴

On retrouve les mêmes caractéristiques : visualité soudaine, signes exacerbés du déclin physique, théâtralité grotesque qui prend ici la forme de grimaces puérides. Une différence, tout de même : ce n'est plus Casanova qui convoque lui-même son image, mais bien le réel qui, sous sa forme visuelle, s'impose au personnage. Celui-ci ne peut échapper à son reflet, qui apparaît comme incarnation de la vieillesse. Le visage ressort particulièrement dans sa dimension physique et visuelle : il n'est pas rendu abstrait en étant identifié par avance comme le « reflet de Casanova », mais apparaît d'abord comme image, dans sa matérialité, et dans l'étrangeté qui est inhérente à cette pure visualité. Casanova ne reconnaît pas « son », mais « un » visage qui porte les stigmates de la vieillesse (pâleur, vieillesse). La façon dont Casanova prolonge et exacerbe cette vision, en ajoutant à la fatigue du visage le grotesque de la grimace, souligne encore la force de l'image, qui, au-delà de simplement dénoter la

⁸⁷⁴ C p. 94-95 ; EW 5, p. 75 : „Angewidert wandte er den Kopf nach der Seite ; von der Wand, aus dem Spiegel über der Kommode, starrte ihm ein bleiches, altes Gesicht entgegen mit wirrem, über die Stirn fließendem Haar. In selbstquälerischer Lust ließ er seine Mundwinkel noch schlaffer herabsinken, als gälte es, eine abgeschmackte Rolle auf dem Theater durchzuführen, fuhr sich ins Haar, daß die Strähne noch ungeordneter fielen, streckte seinem Spiegelbild die Zunge heraus, krächzte mit absichtlich heiserer Stimme eine Reihe alberner Schimpfworte gegen sich selbst und blies endlich, wie ein ungezogenes Kind, die Blätter seines Manuskriptes vom Tisch herunter.“

vieillesse, devient incarnation de laideur et de distorsion. La vision est rendue à la fois autonome (elle n'est pas l'attribut d'une personne, mais une image en soi) et dynamique (les grimaces de Casanova ne font qu'accentuer et ressortir la cruauté qu'elle portait déjà en elle-même). La vision qui s'impose à Casanova est ensuite radicalisée par sa propre réaction (il jure et jette ses papiers) – qui ajoute de la brutalité à une image violente en soi. Cette dynamique radicalise l'image, mais elle signale aussi – comme l'autoportrait précédent – la violence avec laquelle Casanova accueille la crise.

Toutefois, pour saisir la portée de cette scène, il convient de la replacer dans le contexte narratif plus large. On remarque ainsi qu'elle constitue le pendant visuel (et théâtral) du long et sincère exercice d'introspection auquel Casanova s'est livré quelques instants auparavant. Forcée par un triple échec (échec du désir érotique éveillé par Marcolina, échec au jeu, échec intellectuel symbolisé par le pamphlet contre Voltaire qui lui apparaît vide de sens), cette introspection montre à la fois la capacité de Casanova à peindre de sa situation un tableau extrêmement lucide, et la menace constante pour lui de basculer dans le désespoir et l'impuissance. Ainsi, analyser l'esthétique de ces autoportraits cruels comme prolongement du mouvement plus général d'introspection permet de mieux comprendre le lien entre violence et reflet – et la véritable portée du reflet dans la crise existentielle dont il fait l'expérience.

L'introspection commence par une brutale sensation de vanité⁸⁷⁵, qui oblige Casanova à faire un bilan de sa vie passée et de ses espérances futures. Le premier moment est consacré aux deux objets qui occupent alors tout son désir (Marcolina et Venise). Des aspirations, Casanova passe ensuite au regard rétrospectif : le second moment dresse un bilan lucide de sa vie, dont il pense qu'elle aurait pu être autre, mais qu'il assume entièrement malgré son caractère dissolu. Le troisième moment revient à Marcolina et à l'espoir de la séduire. Le monologue intérieur est ainsi marqué par une grande lucidité, vis-à-vis de ses propres limites⁸⁷⁶, de la portée réelle qui sera celle de son œuvre littéraire⁸⁷⁷, de la dispersion qui l'a

⁸⁷⁵ „Da er nicht die geringste Schläfrigkeit verspürte, nahm er sein Manuskript aus der Mappe und durchlas beim Schein der Kerzen, was er zuletzt geschrieben. [...] Er nahm die Feder zur Hand, schrieb hastig ein paar Sätze und hielt plötzlich wieder inne. Wozu? fragte er sich, wie in einer grausamen inneren Erleuchtung.“ (EW 5, p. 69)

⁸⁷⁶ „Vorbei war seine Zeit!“ (EW 5, p. 70)

⁸⁷⁷ „Und nun gestand er sich auch ein, [...] daß selbst seinen schriftstellerischen Leistungen, daß sogar seiner Streitschrift gegen Voltaire, auf die er seine letzte Hoffnung gesetzt hatte, niemals ein in die Weite tragender Erfolg beschieden sein würde. Auch dazu war er zu spät.“ (EW 5, p. 70)

empêché d'exceller dans un seul domaine⁸⁷⁸, de la *quasi* impossibilité à séduire Marcolina (aujourd'hui, mais tout autant du temps de sa jeunesse)⁸⁷⁹ ; par la force de pouvoir assumer la façon dont il a conduit sa vie⁸⁸⁰ ; mais aussi par un basculement soudain vers le désespoir lorsqu'il s'imagine lire son pamphlet à Marcolina pour la séduire (donc, en fait : lorsque le fantasme reprend le dessus) :

Et soudain une idée lui vint : « Je vais lui lire demain mon pamphlet contre Voltaire ! Elle est la seule qui soit vraiment capable de me comprendre. Je la convaincrs et elle m'admira. Bien entendu, elle m'admira : "Parfait, Monsieur Casanova, votre style est des plus brillants, cher Monsieur ; parbleu, vous avez écrasé Voltaire, vous êtes un vieillard de génie !" » Et tout en parlant ainsi d'une voix sifflante il courait çà et là dans la chambre, comme dans une cage. Il était soulevé d'une fureur prodigieuse contre Marcolina, contre Voltaire, contre lui-même, contre le monde entier.⁸⁸¹

Un mouvement d'introspection lucide, où Casanova se regarde lui-même – et sa propre vie – comme dans un miroir, bascule tout d'un coup dans une interpellation de soi-même où l'angoisse obsédante de vieillir réapparaît soudain sous la forme d'une invective qu'il s'adresse à lui-même, elle-même relayée ensuite par l'image du fauve en cage. L'apostrophe répétée et violente (*alter Herr / genialer Greis*) se présente ainsi comme le pendant verbal des grimaces qui quelques instants plus tard accentueront la laideur de son reflet dans le miroir. Plus généralement, on remarque une évolution analogue dans les deux scènes : le regard lucide porté sur soi-même (donc, le reflet) se prolonge en une violence (la colère d'un côté, l'exubérance théâtrale de l'autre) qui est dans les deux cas symptôme d'impuissance, voire de désespoir.

L'autoportrait est bien une des modalités centrales de l'esthétique du reflet mise en œuvre dans la nouvelle. Systématiquement, il correspond à une irruption brutale du réel (et de l'implacable constat qui l'accompagne) venant annihiler les fantasmes d'éternelle jeunesse. Ce sera également le cas dans le troisième volet du triptyque, confrontation avec un miroir

⁸⁷⁸ „Ebenso wie er als Finanzmann oder als Diplomat mit größerer Beharrlichkeit und Vorsicht, als ihm eigen war, zum Höchsten wäre berufen gewesen. Doch wo war all sein Geduld und seine Vorsicht, wo waren alle seine Lebenspläne hin, wenn ein neues Liebesabenteuer lockte?“ (EW 5, p. 70)

⁸⁷⁹ „Freilich – Marcolina – solche wie Marcolina waren nicht mehr für ihn da. Oder – wäre sie niemals für ihn dagewesen?“ (EW 5, p. 70)

⁸⁸⁰ „Frauen – Frauen überall. Für sie hatte er alles hingeworfen in jedem Augenblick [...]. Doch bereute er, was er durch dieses ewige Suchen und Niemals- oder Immer-Finden, durch dies irdisch-überirdische Fliehen von Begier zu Lust und von Lust zu Begier sonst im Dasein etwas versäumt haben mochte? Nein, er bereute nichts. Er hatte sein Leben gelebt, wie keiner; – und lebte er es nicht noch heute in seiner Art?“ (EW 5, p. 70)

⁸⁸¹ C p. 86 ; EW 5, p. 71 : „Und plötzlich kam ihm der Einfall: Ich will ihr morgen meine Streitschrift gegen Voltaire vorlesen! Sie ist das einzige Geschöpf, dem ich das nötige Verständnis dafür zutrauen darf. Ich werde sie überzeugen... Sie wird mich bewundern. Natürlich wird sie... »Vortrefflich, Herr Casanova! Sie schreiben einen glänzenden Stil, alter Herr! Bei Gott... Sie haben Voltaire vernichtet, genialer Greis!« So sprach er, so zischte er vor sich hin und lief im Zimmer hin und her wie in einem Käfig. Ein ungeheurer Grimm hatte ihn erfaßt, gegen Marcolina, gegen Voltaire, gegen sich selbst, gegen die ganze Welt.“

métaphorique cette fois-ci, lorsque Casanova verra son propre visage dans les yeux effrayés de Marcolina :

Et Casanova savait comment elle le trouvait, car il se revoyait tel qu'il s'était contemplé lui-même dans le miroir de la tour : un visage jaune, à l'air mauvais, aux rides profondes, aux lèvres minces et aux yeux perçants, et en outre triplement ravagé par les excès de cette nuit de débauche, par le rêve épuisant du matin et par la terrible révélation de ce réveil. Ce qu'il lisait dans le regard de Marcolina, ce n'était pas ce qu'il aurait mille fois mieux aimé y trouver : voleur, débauché, scélérat ! Il n'y lisait qu'un mot qui l'écrasait de honte bien plus que ne l'auraient fait tous les autres outrages, il y lisait le mot pour lui le plus redoutable de tous, parce que c'était un arrêt définitif : vieillard !⁸⁸²

Réel implacable qui à chaque fois, prend la forme d'une représentation où le visuel prédomine – soit parce qu'il est effectivement perçu, tel le reflet dans le miroir de la chambre ; ou parce qu'il est mis en mots, lors de la discussion avec Amalia ou face à Marcolina. Les images, mises au centre, créent les conditions d'une prise de conscience, ou produisent la prise de conscience. Dans les deux cas, la confrontation avec soi-même correspond à une expérience directe, non-médiatisée, violente, qui n'offre donc pas les échappatoires de la parole (ses récits sont autant d'espaces de liberté pour s'inventer une autre vie) ou de l'action diégétique (lorsqu'il peut toujours agir sur le cours des choses). Les images ramènent Casanova à sa condition, et l'autoportrait ouvre plus largement sur la crise profonde dont il fait l'expérience. La mise en regard de la scène du miroir et du long mouvement d'introspection qui la précède confirme cette fonction de l'autoportrait : Casanova est capable de se regarder en face – au sens propre comme au figuré – mais ne peut accueillir la vérité des images que comme violence. La violence qui se montre ici (et que le texte accentue deux fois à travers une théâtralité *quasi* grotesque) est autant celle du monde infligée à Casanova, et dont son corps est le symptôme vivant, que la violence intérieure de Casanova, qui sera un des moteurs du récit. Cette violence, qui signale à la fois le réel implacable et la force de résistance, est en soi un élément ambigu ; ce n'est pas un hasard si elle est à ce point associée au visuel. L'autoportrait passe par des images justement parce qu'il ne doit pas se réduire à une prise de conscience ou à une objectivation. La violence se surajoute car elle est constitutive du personnage et de la trame narrative ; elle a besoin d'images pour se donner à voir, car celles-ci

⁸⁸² C p. 166 ; EW 5, p. 111 : „Und Casanova wußte, wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel der Luft und erblickte sich so, wie er sich gestern in dem Spiegel gesehen, der im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen – und überdies von den Ausschweifungen der verflossenen Nacht, dem gehetzten Traum des Morgens, der furchtbaren Erkenntnis des Erwachens dreifach verwüstet. Und was er in Marcolinens Blick las, war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb – Wüstling – Schurke; er las nur dies eine –, das ihn schmachvoller zu Boden schlug als alle Beschimpfungen vermocht hätten – er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann.“

permettent de montrer à la fois le réel implacable qui se rappelle à Casanova, et l'exubérance désespérée qui donne au récit une dimension tragique.

3. Deux images de lui-même : Marcolina et Lorenzi

Parmi cette galerie d'images et d'autoportraits, deux figures se détachent et jouent un rôle central dans le déclenchement de la crise : Marcolina et Lorenzi. Les deux jeunes gens activent en effet une autre fonction du reflet. Ils renvoient certes Casanova à son passé, puisqu'à bien des égards ils apparaissent comme images de sa propre jeunesse ; mais ils montrent aussi une autre raison pour laquelle le reflet est le paradigme qui détermine le rapport de Casanova au monde : comme le reflet est une image à laquelle on n'a jamais directement accès, sur laquelle on ne peut avoir de prise (alors qu'on peut s'approcher d'une personne qui n'était jusque-là qu'une image, alors qu'on peut pénétrer un espace qui n'était jusque-là qu'une image), la mise en scène de Marcolina et Lorenzi comme reflets de Casanova, comme surfaces réfléchissantes inaccessibles, manifeste aussi son impuissance, son incapacité à avoir prise sur le réel, et donc la situation tragique qui nourrit la crise.

a. Marcolina

Chacun des deux personnages se construit comme un double reflet : reflet du jeune Casanova d'un côté, reflet d'une jeunesse inaccessible de l'autre. Belle, jeune, libre-penseuse : Marcolina est de toute évidence une réincarnation féminine du mythique Casanova. Ce constat s'impose d'ailleurs moins par la représentation physique de Marcolina que par sa maturité intellectuelle. Son ironie, sa répartie et la fermeté de ses arguments théoriques font d'elle le seul *alter ego* de Casanova dans le récit. La longue (et unique) conversation suivie entre les deux personnages dans l'allée après le premier déjeuner, qui s'organise comme une confrontation systématique entre les deux esprits, montre non seulement la facilité avec laquelle Marcolina tient tête à Casanova, mais se transforme surtout en opposition entre une pensée de la jeunesse, alerte, ambitieuse, sensible à l'idéal, refusant la compromission, et une pensée déformée par l'âge et l'expérience, assez pragmatique pour se renier, vantant l'ordre, recherchant la discussion politique comme remède à ses propres limites. Cette représentation

en miroir du jeune et du vieux trouve son aboutissement dans la prise de conscience de Casanova, qui finit par adouber Marcolina comme double de lui-même :

Casanova avait rarement rencontré jusque-là pareille liberté de pensée chez une femme, jamais en tout cas chez une jeune fille qui n'avait certainement pas vingt ans. Et non sans mélancolie, il se rappelait que dans les temps passés, plus beaux que ceux d'aujourd'hui, son propre esprit, avec une hardiesse consciente et un peu suffisante, avait suivi ces mêmes routes sur lesquelles Marcolina se lançait maintenant, sans paraître douter de sa témérité.⁸⁸³

Double de l'esprit, Marcolina est aussi reflet dans la mesure où elle est représentée comme une surface visuelle inaccessible – avec une structure à trois niveaux.

Premier niveau : son visage ne trahit jamais d'émotions – même quand le sujet de la discussion pourrait appeler une réaction de sa part – comme le montrent trois passages où la jeune femme se montre à chaque fois étonnamment imperturbable : lorsque Casanova évoque la possibilité d'une guerre imminente, qui pourrait impliquer Lorenzi ; lorsqu'une discussion porte sur Lorenzi lui-même ; enfin, après l'épisode étrange, quasi irréel, de la visite au couvent :

« Est-ce qu'il y a la guerre ? » demanda Marcolina sans quitter la fenêtre ; elle s'était retournée, et les traits de son visage dans l'ombre restaient impénétrables [...].⁸⁸⁴

Même à ces mots le visage, l'attitude de Marcolina ne laissèrent rien paraître de ses sentiments. Parfaitement indifférente en apparence à tout ce qui se disait de Lorenzi, elle semblait toujours sous le charme du paysage.⁸⁸⁵

Olivo semblait gêné et Amalia absorbée, Marcolina par contre tout à fait calme.⁸⁸⁶

Deuxième niveau : Marcolina sembler rester parfaitement indifférente au mythe qu'incarne Casanova ; ni son nom, ni le récit de ses exploits ne provoquent de réaction visible chez elle :

⁸⁸³ C p. 53 ; EW 5, p. 54: „Einer solchen Freiheit des Denkens war Casanova bisher nur selten bei Frauen, bei einem jungen Mädchen gar, das gewiß noch keine zwanzig Jahre zählte, war er ihr noch nie begegnet; und nicht ohne Wehmut erinnerte er sich, daß sein eigener Geist in vergangenen Jahren, die schöner waren als die gegenwärtigen, mit einer bewußten und etwas selbstzufriedenen Kühnheit die gleichen Wege gegangen war, die er nun Marcolina beschreiten sah, ohne daß diese sich ihrer Kühnheit überhaupt bewußt zu werden schien.“

⁸⁸⁴ C p. 37 ; EW 5, p. 46: „»Gibt's Krieg?« fragte Marcolina vom Fenster her; sie hatte sich umgewandt, die Züge ihres umschatteten Gesichts blieben undeutbar.“

⁸⁸⁵ C p. 103-104 ; EW 5, p. 80: „Auch jetzt rührte sich nichts in Marcolinens Antlitz und Haltung. Sie schien an dem ganzen Gespräch über Lorenzi nicht den geringsten Anteil zu nehmen, und sich still am Anblick der Landschaft zu erfreuen.“

⁸⁸⁶ C p. 111 ; EW 5, p. 83 : „Olivo schien verlegen, Amalia entrückt, Marcolina jedoch völlig unberührt.“

Il n'y avait rien dans ce regard de ces flammes qui jadis l'avaient si souvent accueilli, [...] mais c'était une expérience qui depuis longtemps n'avait plus rien de nouveau pour lui. [...] Mais quand Olivo le présenta à sa nièce comme Monsieur Casanova, Chevalier de Seingalt, elle eut le même sourire que si on eût prononcé un nom quelconque, n'évoquant aucun souvenir d'aventures et de mystères.⁸⁸⁷

Marcolina elle aussi l'écoutait avec attention, mais sans manifester rien de plus que quand on lui lisait dans un livre quelque histoire assez intéressante. Un homme, un personnage, Casanova en chair et en os, qui avait vécu toutes ces aventures et bien d'autres, dont il ne disait rien, l'amant de milliers de femmes était assis près d'elle, et elle le savait, mais il n'en paraissait rien sur son visage.⁸⁸⁸

Troisième niveau : les regards impassibles que Marcolina oppose aux signaux lubriques envoyés par Casanova. Dans ces confrontations visuelles, quatre fois répétées dans le récit, se manifeste le plus durement la distance infranchissable entre le désir du vieil homme et le dégoût de la jeune femme. C'est bien à chaque fois la confrontation avec un regard devenant soudainement étranger, voire hostile, qui rappelle que Marcolina et Casanova n'appartiennent déjà plus au même monde :

Même quand il s'assit à côté d'elle, qu'il lui baisa la main et lui lança des regards tout brillants d'admiration et de convoitise, l'air de la jeune fille ne trahit rien de la satisfaction délicate qu'on eût pu attendre en réponse, pleine de réserve, à un si ardent hommage.⁸⁸⁹

Mais que lui importait Amalia à cette heure où il désirait Marcolina comme jamais encore il n'avait voulu aucune autre ? A travers l'étoffe chatoyante qui enveloppait le corps de la jeune fille il croyait la voir nue ; les boutons fleuris de ses seins se dressaient vers lui, et, comme elle se penchait un moment pour ramasser son mouchoir glissé à terre, l'imagination enflammée de Casanova donna à ce mouvement un sens si lascif qu'il se sentit prêt à défaillir. Il dut malgré lui s'arrêter une seconde dans son récit et son trouble n'échappa pas plus à Marcolina, que le vacillement de son regard, et il lut dans celui de la jeune fille un brusque étonnement, une sorte de défense et jusqu'à une nuance de dégoût.⁸⁹⁰

⁸⁸⁷ C p. 30 ; EW 5, p. 43: „Daß sich in ihrem Blick nichts von jenem Leuchten zeigte, wie es ihn früher so oft begrüßt, [...] das mußte Casanova freilich als eine längst nicht mehr neue Erfahrung hinnehmen. [...] Doch als ihn jetzt Olivo seiner Nichte als Herrn Casanova, Chevalier von Seingalt, vorstellte, lächelte sie nicht anders, als wenn man ihr irgendeinen gleichgültigen Namen genannt hätte, in dem kein Klang von Abenteuern und Geheimnissen verzitterte.“

⁸⁸⁸ C p. 33-34 ; EW 5, p. 44: „Auch Marcolina hörte ihm aufmerksam zu, aber mit keinem andern Ausdruck, als wenn man ihr etwa aus einem Buch leidlich unterhaltsame Geschichten vorläse. Daß ihr ein Mensch, ein Mann, daß ihr Casanova selbst, der all dies erlebt hatte und noch vieles andere, was er nicht erzählte, daß ihr der Geliebte von tausend Frauen gegenüberas, - und daß sie das wußte, davon verrieten ihren Mienen nicht das geringste.“

⁸⁸⁹ C p. 31 ; EW 5, p. 43 : „Und selbst als er neben ihr Platz nahm, ihr die Hand küßte, und aus seinen Augen ein Funkenregen von Entzücken und Begier über sie niederging, verriet ihre Miene nichts von der leisen Befriedigung, die doch als bescheidene Antwort auf eine so glühende Huldigung zu erwarten gewesen wäre.“

⁸⁹⁰ C p. 34 ; EW 5, p. 45: „Doch was war ihm Amalia in dieser Stunde, da ihn nach Marcolina verlangte wie nach keiner vor ihr? Durch das mattglänzende sie umfließende Gewand glaubte er ihren nackten Leib zu sehen; die knospenden Brüste blühten ihm entgegen, und als sie sich einmal neigte, um ihr zu Boden geglittenes Taschentuch aufzuheben, legte Casanovas entflammte Phantasie ihrer Bewegung einen so lüsternen Sinn unter, daß er sich einer Ohnmacht nahe fühlte. Daß er eine Sekunde lang unwillkürlich im Erzählen stockte, entging

Et il sentit, à ces mots, le désir s'allumer de nouveau dans ses yeux. Sur quoi Marcolina qui, au cours de leur entretien, et malgré son ironie, s'était presque laissée aller à la confiance, reprit aussitôt une attitude plus froide, et son regard exprima cette même réserve, presque cette antipathie qui avait déjà blessé profondément Casanova. Suis-je donc vraiment si répugnant ? se demanda-t-il avec angoisse.⁸⁹¹

Cette idée, et plus encore la pensée que ce dernier chapitre il allait le vivre cette nuit même, alluma dans son regard une telle flamme que Marcolina laissa glisser de la main de Casanova celle qu'elle lui avait tendue, avant qu'il eût le temps d'y poser ses lèvres en s'inclinant.⁸⁹²

A chaque fois, le même dispositif : un regard chargé de tension libidinale se heurte à la surface imperturbable d'un regard donnant à voir le dégoût. Le refus de Marcolina, qui avait été anticipé par Amalia⁸⁹³ et admis ensuite par Casanova lui-même⁸⁹⁴, s'exprime durant tout le récit par le regard. La mise en place systématique de cette surface visuelle, avec laquelle Marcolina semble peu à peu se confondre, est une représentation de l'inaccessible qui signifie sans appel l'impuissance de Casanova.

La transformation de Marcolina en pure surface visuelle impénétrable est finalement parachevée lors de la scène décisive qui montre Casanova se réveillant dans la chambre de Marcolina après la nuit d'amour qu'il a obtenue à l'insu de la jeune femme :

Par une étroite fente entre le rideau et le bord de la fenêtre pénétrait un rayon de l'aube. Marcolina, enveloppée de sa longue chemise de nuit blanche, qu'elle tenait des deux mains fermée sur sa poitrine, debout au pied du lit, considérait Casanova d'un regard si plein d'une indicible horreur qu'il se réveilla aussitôt complètement. Malgré lui, dans un geste de supplication, il tendit les bras vers elle. Marcolina, pour tout réponse, fit de la main gauche un mouvement de défense, tout en serrant encore plus, de la droite, sa chemise sur sa gorge. Casanova se souleva à demi, en s'appuyant des deux mains sur le lit, et la regarda fixement. Ils étaient aussi incapables l'un que l'autre de détourner leurs yeux. La fureur et la honte étaient dans ceux de l'homme, dans ceux de la femme c'étaient le dégoût et l'épouvante. Et Casanova savait comment elle le trouvait, car il se revoyait tel qu'il s'était contemplé lui-même dans le miroir de la tour : un visage jaune, à l'air mauvais, aux rides profondes, aux lèvres minces et aux yeux perçants, et en outre triplement ravagé par les excès de cette nuit de débauche, par le rêve épuisant du matin et par la terrible révélation de ce réveil. Ce qu'il lisait dans le regard de Marcolina, ce n'était pas ce qu'il aurait mille fois mieux aimé y trouver : voleur, débauché, scélérat ! Il n'y lisait qu'un mot qui l'écrasait de

Marcolina so wenig, wie daß sein Blick seltsam zu flirren begann, und er las in dem ihren ein plötzliches Befremden, Verwahrung, ja eine Spur von Ekel.“

⁸⁹¹ C p. 54 ; EW 5, p. 54: „Er fühlte selbst, wie während dieser Worte in seinen Augen die Begier wieder aufzuleuchten begann, worauf Marcolina, die im abgelaufenen Gespräch in aller Spöttelei sich fast zutraulich gegeben, sofort wieder eine kühlere Haltung annahm, und ihr Blick die gleiche Verwahrung, ja den gleichen Widerwillen ausdrückte, der Casanova heute schon einmal so tief verletzt hatte. Bin ich wirklich so verabscheuungswürdig? fragte er sich angstvoll.“

⁸⁹² C p. 153 ; EW 5, p. 105 : „Dieser Einfall, mehr noch der Gedanke, dass dieses letzte Kapitel im Laufe der kommenden Nacht erlebt werden sollte, ließ seinen Blick so seltsam entflackern, daß Marcolina die Hand, die sie ihn zum Abschied gereicht, aus der seinen glitten ließ, eh' er, sich herabbeugend, einen Kuss darauf zu drücken vermocht hatte.“

⁸⁹³ „„Schweige Casanova! Dort kommt sie. Verrate dich nicht! Nimm deine Augen in acht! Nie, Casanova, nie, höre wohl, was ich sage, nie hab' ich ein reineres Wesen gekannt. Ahnte sie, was ich eben habe hören müssen, sie erschiene sich wie beschmutzt; und würdest sie, solange du hier bist, mit keinem Blick mehr zu sehen bekommen. Sprich mit ihr. Ja, sprich mit ihr – du wirst sie, du wirst *mich* um Verzeihung bitten.“ (EW 5, p. 50)

⁸⁹⁴ „Freilich – Marcolina – solche wie Marcolina waren nicht mehr für ihn da.“ (EW 5, p. 70)

honte bien plus que ne l'auraient fait tous les autres outrages, il y lisait le mot pour lui le plus redoutable de tous, parce que c'était un arrêt définitif : vieillard ! [...] Heureusement, Marcolina, se ressaisissant peu à peu, et éprouvant sans doute le besoin de lui fournir au plus vite l'occasion de s'esquiver, se retourna vers le mur et il mit ce moment à profit pour sauter à bas du lit, ramasser le manteau et s'envelopper dedans. Il se saisit aussi vivement de son épée et alors [...] il se mit à réfléchir : ne pourrait-il pas, grâce à quelques paroles adroites [...] présenter sous un autre jour, et même un jour favorable pour lui, cette situation si piteuse ? [...] N'y aurait-il pas un meilleur moyen de se relever à ses yeux : s'il humiliait Marcolina par des paroles pleines d'allusions, d'une ironie lascive ? Mais cette velléité perfide s'évanouit à son tour devant un regard dont l'expression pleine d'horreur fit place peu à peu à une tristesse infinie, comme si ce n'était pas seulement la dignité féminine de Marcolina que Casanova avait offensée..., comme si cette nuit avait été un crime innomable, inexplicable, avait été commis par la ruse contre la confiance, par la lubricité contre l'amour, par la vieillesse contre la jeunesse. Sous ce regard, qui fut pour Casanova la pire des tortures, tout ce qu'il y avait encore de bon en lui se réveilla pour un instant ; [...]⁸⁹⁵

La scène est essentiellement visuelle : elle est encadrée par le regard de Marcolina, qui apparaît en ouverture et en clôture ; rien n'y est dit, tout se joue dans ce regard performatif qui réveille, qui condamne, qui maintient à distance, qui rend muet Casanova, et enfin qui l'oblige à quitter les lieux ; Marcolina elle-même n'y est décrite que par son regard. Cette prédominance du visuel a deux caractéristiques importantes : tout d'abord, elle marque l'échec de Casanova, qui est rejeté alors qu'il espérait être reconnu, et « adoubé » par Marcolina⁸⁹⁶ ; ensuite, il est très important de noter que le visuel se construit comme une mise

⁸⁹⁵ C p. 165-166 ; EW 5, p. 111-112 : „Durch einen schmalen Spalt zwischen Vorhang und Fensterrand war ein Strahl der Dämmerung hereingebrochen. Marcolina, in ihr weißes Nachtgewand gehüllt, das sie mit beiden Händen über der Brust zusammenhielt, stand am Fußende des Bettes und betrachtete Casanova mit einem Blick unennbaren Grauens, der ihn sofort und völlig wach machte. Unwillkürlich, wie mit einer Gebärde des Flehens, streckte er die Arme nach ihr aus. Marcolina, wie zur Erwidern, wehrte mit einer Bewegung ihrer Linken ab, während sie mit der Rechten ihr Gewand über der Brust noch krampfhafter zusammenfaßte. Casanova erhob sich halb, sich mit beiden Händen auf das Lager stützend, und starrte sie an. Er vermochte den Blick von ihr so wenig abzuwenden, als sie von ihm. Wut und Scham war in dem seinen, in dem ihren Scham und Entsetzen. Und Casanova wußte, wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel der Luft und erblickte sich so, wie er sich gestern in dem Spiegel gesehen, der im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen – und überdies von den Ausschweifungen der verflossenen Nacht, dem gehetzten Traum des Morgens, der furchtbaren Erkenntnis des Erwachens dreifach verwüstet. Und was er in Marcolinens Blick las, war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb – Wüstling – Schurke; er las nur dies eine –, das ihn schmachvoller zu Boden schlug als alle Beschimpfungen vermocht hätten – er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann. [...] Sie aber, wie allmählich zur Besinnung kommend, und offenbar in dem Bedürfnis, ihm möglichst rasch zu dem Gelegentheit zu geben, was doch unerlässlich war, kehrte ihr Gesicht nach der Wand, und er benutzte die Zeit, um aus dem Bette zu steigen, den Mantel vom Boden aufzunehmen und sich darein zu hüllen. Auch seines Degens versicherte er sich sofort, und nun [...] dachte er schon daran, ob er nicht etwa die ganze, für ihn so klägliche Angelegenheit durch wohlgesetzte Worte [...] in ein anderes Licht rücken, ja irgendwie zu seinen Gunsten wenden könnte. [...] Etwas anderes verhieß vielleicht eher Genugtuung: Marcolina mit anspielungsreicher, mit höhnisch-lüsterner Rede zu erniedrigen: – doch auch dieser tückische Einfall schwand dahin vor einem Blick, dessen entsetzensvoller Ausdruck sich allmählich in eine unendliche Traurigkeit gewandelt hatte, als wäre es nicht nur Marcolinens Weiblichkeit, die Casanova geschändet – nein, als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenslos und unsühnbar vergangen. Unter diesem Blick, der zu Casanovas schlimmster Qual alles was noch gut in ihm war, für eine kurz Weile neu entzündete, wandte er sich ab; [...].“

⁸⁹⁶ Lors de la nuit d'amour extatique avec Marcolina, Casanova espérait être reconnu et aimé pour lui-même : „Ja, durchschauerte sie, die Betrogene, die Geliebte, die Einzige, nicht selbst schon eine Ahnung, daß es nicht Lorenzi, der Jüngling, der Wicht, daß es ein Mann, – daß es Casanova war, in dessen Göttergluten sie verging? Und schon begann er es für möglich zu halten, daß ihm der ersehnte und doch gefürchtete Augenblick des

en miroir entre les deux personnages. La valeur réelle du regard, sa fonction dans le récit, ne peut ainsi se comprendre que s'il est considéré dans la perspective de cette mise en miroir, de cette relation spéculaire entre les deux personnages, qui éloigne irrémédiablement Casanova de Marcolina, qui crée une distance infranchissable entre le héros, dont la focale est aussi la nôtre, et une jeunesse qu'il ne peut plus atteindre. La prédominance du visuel, et sa configuration en relation spéculaire, sont ainsi les deux éléments qui marquent l'échec de Casanova.

L'organisation des regards selon une logique spéculaire produit ainsi une mise en scène de la distance absolue. Que cette scène s'ouvre sur un regard, précisément parce que Marcolina s'est éloignée dans l'espace, marque en soi la distance ; la valeur de cette première vision est d'ailleurs immédiatement confirmée par la vanité des gestes (« Malgré lui [...] il tendit les bras vers elle. Marcolina, pour tout réponse, fit de la main gauche un mouvement de défense [...]. »), impuissants à rapprocher les deux êtres séparés par un effroi qui se matérialise dans un regard tétanisé (« d'une indicible horreur »). Le fait que Casanova ne puisse rien faire d'autre que « fixer » Marcolina (« Casanova se souleva à demi [...] et la regarda fixement. ») confirme l'impuissance des gestes, et de l'action, dans cet univers dominé par le regard. L'action ne peut rien pour abolir la distance qui est créée ici. La construction spéculaire des regards est ensuite renforcée par la fascination que chacun exerce sur l'autre, fascination qui s'exprime à la fois par l'impossibilité pour eux de détourner les yeux (« Ils étaient aussi incapables l'un que l'autre de détourner leurs yeux. »), et par la représentation parfaitement symétrique, tant dans la construction syntaxique que dans l'alignement des contenus sémantiques, de ce qui se donne à lire dans leurs regards respectifs (« La fureur et la honte étaient dans ceux de l'homme, dans ceux de la femme c'étaient le dégoût et l'épouvante. »).

Toute la première partie de cette scène se construit donc comme la parfaite immobilité de deux regards symétriques, rivés l'un sur l'autre, qui expriment autant l'effroi qu'ils n'installent la distance propre aux reflets. La relation spéculaire se substitue à la contemplation classique : ce n'est pas Casanova qui regarde Marcolina, ni Marcolina qui regarde Casanova, mais bien la construction d'une mise en miroir entre deux personnages qui sont soumis à l'immobilité de leurs corps, de leurs regards et de leurs pensées, qui ne peuvent faire un pas l'un vers l'autre, comme s'ils appartenaient à deux univers parfaitement

Geständnisses gänzlich erspart bleiben würde; er träumte davon, daß Marcolina selbst, bebend, gebannt, erlöst ihm seinen Namen entgegenflüstern würde.“ (EW 5, p. 109)

hétérogènes. Le « miroir invisible » („gleichsam im Spiegel der Luft“) mentionné par le narrateur dépasse son simple statut de métaphore : il caractérise l’organisation de la scène, mais aussi la relation de Casanova à une jeunesse qu’il essaye désespérément de reconquérir. Cette irruption de la relation spéculaire est ainsi la traduction visuelle de l’échec qui est le sien : échec à gagner le cœur de Marcolina, qui n’est ici qu’une réalité visuelle inaccessible ; échec à rajeunir lui-même, puisque c’est finalement l’image de lui-même, laid et vieilli, qui domine la scène ; échec à jouir sans entraves, enfin, puisque c’est toujours le regard de Marcolina qui, à la fin du passage, fait naître chez Casanova la conscience de sa propre culpabilité (« comme si ce n’était pas seulement la dignité féminine de Marcolina que Casanova avait offensée..., comme si cette nuit avait été un crime innomable, inexplicable, avait été commis par la ruse contre la confiance, par la lubricité contre l’amour, par la vieillesse contre la jeunesse. »).

Que cette lecture allégorique du regard s’achève par l’opposition entre vieillesse et jeunesse renforce encore notre hypothèse : parmi toutes les facettes du tragique qu’il voit apparaître dans le regard plein d’effroi de Marcolina, (la conscience de sa propre vieillesse et surtout de sa propre turpitude, l’impossibilité de réparer la souillure infligée, l’impuissance à retourner la situation en sa faveur, etc.), la représentation de la jeunesse comme définitivement inaccessible se retrouve au premier plan. La scène ne représente pas seulement l’infamie, elle montre avant tout par l’omniprésence des structures spéculaires que Casanova est irrémédiablement de l’autre côté, à distance, qu’il ne peut plus atteindre la jeunesse, comme on ne peut jamais atteindre son propre reflet. Le regard de Marcolina vaut donc autant par les significations qu’il produit (traduites par Casanova, qui s’y voit en « vieil homme », autant que par le narrateur, qui en propose une lecture allégorique) que par la structure spéculaire qu’il fait naître, et qui est en soi la matérialisation de la distance entre Casanova et l’objet de son désir illusoire.

b. Lorenzi

Comme Marcolina, Lorenzi possède une double fonction de reflet : reflet de Casanova, reflet d’une jeunesse inaccessible. Le personnage du jeune lieutenant est d’ailleurs tout entier construit comme reflet : si Marcolina était le double intellectuel de Casanova, Lorenzi en est le double physique. Parce qu’il semble la réincarnation du héros, mais aussi parce qu’il ne

semble pas pouvoir dépasser son rôle d'image : il parle peu, rarement à bon escient, et se montre incapable de répartie, alors que l'éloquence de Marcolina désarme Casanova plus d'une fois ; il subit l'action, et provoque même le tour joué malgré elle à Marcolina, alors que celle-ci apparaît toujours comme étant en parfaite maîtrise des événements ; enfin, il se fourvoie dans un marché honteux, alors que Marcolina est l'incarnation de la hauteur morale et de la droiture. Si Lorenzi n'a donc pas le brio intellectuel qui caractérise autant Casanova que Marcolina, il est bien l'image du premier. La description qui est faite de lui lors de sa première apparition dans le récit est ainsi paradigmatique de cette double caractérisation : comme pure image, et comme double de Casanova :

Tous se levèrent pour venir à leur rencontre, en tête l'abbé, entre Marcolina et Amalia, suivi de la marquise qu'escortait un grand officier, au visage tout rasé, en uniforme rouge galonné d'argent, avec des bottes éblouissantes, et qui ne pouvait être que Lorenzi. [...] Lorenzi était beau, avec un visage mince, aux traits remarquablement marqués, étant donnée sa jeunesse : au fond de ses yeux brûlait une flamme indéfinissable qui devait engager tout homme expérimenté à se tenir sur ses gardes. Une seconde seulement Casanova se demanda qui lui rappelait Lorenzi : soudain il sut que c'était sa propre image, que c'était lui-même, avec trente ans de moins, qu'il avait devant lui.⁸⁹⁷

La façon dont le narrateur décrit cette première rencontre entre les deux personnages renforce l'idée que nous avons ici face à face une image et son reflet :

Olivo présenta Lorenzi à Casanova. Les deux hommes se mesurèrent d'un regard bref et froid par lequel ils semblèrent se déclarer mutuellement leur antipathie, puis ils s'inclinèrent en échangeant un vague sourire, sans se tendre la main, car pour cela chacun d'eux aurait dû faire un pas vers l'autre.⁸⁹⁸

Le tableau – étonnant – décrit ci-dessus se caractérise par une gestuelle parfaitement symétrique, dont l'exacte identité est renforcée par le fait que les deux personnes sont à chaque fois le sujet d'un même verbe (*maßen sich / lächelten sie / verneigten sich*) : difficile de ne pas voir ici les deux personnages accomplir le même cérémonial en miroir. Cette symétrie est également le fait des mouvements eux-mêmes : chacun se refusant à avancer vers

⁸⁹⁷ C p. 64-65 ; EW 5, p. 59 : „Alle erhoben sich, um ihnen entgegenzugehen, zuerst der Abbate, zwischen Marcolina und Amalia; ihnen folgte die Marchesa, ihr zur Seite ein hochgewachsener, bartloser junger Offizier in roter silberverschnürter Uniform und glänzenden Reiterstiefeln, der kein anderer sein konnte als Lorenzi. [...] Lorenzi war schön, von schmalen Antlitz und in Anbetracht seiner Jugend auffallend scharfen Zügen; im Hintergrund seiner Augen schillerte irgendetwas Unfaßbares, das den Erfahrenen zur Vorsicht mahnen mußte. Nur eine Sekunde lang überlegte Casanova, an wen ihn Lorenzi erinnerte. Dann wußte er, daß es sein eigenes Bild war, das ihm, um dreißig Jahre verjüngt, hier entgegentrat.“

⁸⁹⁸ C p. 65 ; *Ibid.* : „Olivo stellte Casanova und Lorenzi vor. Die beiden maßen sich mit einem kurzen kalten Blick, in dem sie sich gegenseitig ihrer Abneigung zu versichern schienen, dann lächelten sie beide flüchtig und verneigten sich, ohne einander die Hände zu reichen, da jeder zu diesem Zwecke dem anderen hätte einen Schritt entgegentreten müssen.“

l'autre, les deux corps restent l'un en face de l'autre, sans jamais se croiser, exactement comme un corps et son reflet se tiennent en regard⁸⁹⁹.

La scène de duel entre Casanova et Lorenzi, à l'issue duquel le second est tué par le premier, confirme que Lorenzi est un personnage essentiellement visuel – mais, comme dans le cas de Marcolina analysé plus haut, donne à cette nature une fonction narrative qui dépasse la simple caractérisation du personnage : face à Lorenzi, Casanova est confronté à une jeunesse qui reste insaisissable.

Dans toute la scène du duel, Lorenzi est mis en scène comme apparition. Il n'est pas, il apparaît sans cesse, se transformant en succession de pures images : lorsqu'il barre la route de Casanova à la sortie du jardin, lorsqu'il formule sa provocation en duel, lorsqu'il réapparaît nu devant Casanova pour ne pas être avantagé, et enfin lorsque son cadavre gît devant Casanova :

A peine [Casanova] avait-il franchi et fermé derrière lui la porte du jardin que quelqu'un s'avança pour lui barrer le passage. « Le gondolier... » ce fut sa première idée, car il se rendit compte brusquement que le gondolier de son rêve n'était autre que Lorenzi. Il se tenait là, debout, dans son uniforme rouge à galons d'argent qui flambait sous les premiers rayons du soleil.⁹⁰⁰

« Non », répliqua l'autre — et il était en cet instant plus beau qu'aucun homme qu'eût vu Casanova.⁹⁰¹

« Je suis prêt, Monsieur le Chevalier. » Casanova se retourna vivement. Lorenzi se tenait devant lui, superbe dans sa nudité, tel un jeune Dieu. Toute vulgarité s'était effacée de ses traits : il paraissait aussi préparé à tuer qu'à mourir.⁹⁰²

[...] revenant alors près du cadavre, [il] contempla ce corps juvénile qui gisait là sur le gazon, dans sa beauté parfaite.⁹⁰³

Voici tous les éléments textuels qui se rapportent directement à Lorenzi dans la scène du duel (à l'exception de la courte description de sa mort, elle aussi très visuelle, que nous étudierons

⁸⁹⁹ A noter qu'on retrouvera cette même répugnance à toucher l'autre, ou à faire mouvement vers lui, plus tard dans le récit, lorsque Lorenzi viendra donner son manteau à Casanova, en échange de la somme d'argent promise : „[Casanova] streckte ihm die Hand entgegen. Lorenzi nahm sie nicht. Doch nun sprach er das erste Wort. Ich erinnerte mich nicht, sagte er, daß auch dies in unserem Pakt enthalten gewesen wäre.“ (EW 5, p. 102)

⁹⁰⁰ C p. 168 ; EW 5, p. 112 : „[Casanova] trat durch die Gartentür ins Freie hinaus und hatte kaum hinter sich zugeschlossen, als ihm jemand entgegentrat und den Weg verstellte. Der Ruderer... war sein erster Gedanke. Denn nun wußte er plötzlich, daß der Gondelführer in seinem Traum niemand andres gewesen war als Lorenzi. Da stand er. Sein roter Waffenrock mit der silbernen Verschnürung brannte durch den Morgen.“

⁹⁰¹ C p. 169 ; EW 5, p. 113 : „Doch nicht«, erwiderte Lorenzi, und er war schöner in diesem Augenblick als irgendein Mensch, den Casanova je gesehen.“

⁹⁰² C p. 171 ; EW 5, p. 114 : „Ich bin bereit, Herr Chevalier!« Rasch wandte sich Casanova um. Lorenzi stand ihm gegenüber, herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott. Alles Gemeine war aus seinem Antlitz weggeschlöst; er schien so bereit, zu töten als zu sterben.“

⁹⁰³ C p. 173 ; EW 5, p. 114 : „Dann trat er wieder an die Leiche und blickte auf den Jünglingsleib hinab, die in unvergleichlicher Schönheit auf dem Rasen hingestreckt lag.“

plus tard). Tout le reste de la scène est occupé par les pensées de Casanova, qui n'accordent d'ailleurs que peu d'attention à Lorenzi. Plus que jamais, donc, le personnage est ramené à sa qualité d'apparition visuelle. Mais Lorenzi n'est pas une image comme les autres : il devient ici l'incarnation de la jeunesse, avec les deux attributs qui la caractérisent en propre : l'éclat (l'uniforme rouge et doré magnifié par la lumière de l'aube), et la beauté (soulignée trois fois sur quatre). Lorenzi représente une pureté visuelle absolue, qui, sous le signe de la statuaire antique, le transforme peu à peu en allégorie de la jeunesse : toute expression « vulgaire » est effacée de son visage, sa nudité est « majestueuse », sa beauté comparée à celle des dieux.

Reste que cette jeunesse reste à l'écart. Comme Marcolina avant lui, Lorenzi est une image qui se tient à distance. Au début de la scène, les deux personnages se tiennent face à face, et, comme lors de leur première rencontre, l'angle adopté par le narrateur les fait apparaître comme deux images qui se reflètent l'une dans l'autre : « [Casanova] fit glisser le manteau de ses épaules et se dressa, comme Lorenzi, svelte et nu. »⁹⁰⁴. Le duel même, qui devrait briser cette symétrie persistante entre les deux silhouettes, n'est justement pas représenté visuellement (on le suit à travers les pensées vagabondes de Casanova), de sorte que l'image de ces deux figures ne pouvant entrer en contact n'est en fait jamais contredite. De façon significative, lorsque le duel commence, ce ne sont pas les corps qui se rapprochent, mais bien seulement les lames qui se croisent (« [...] puis ils croisèrent le fer »,⁹⁰⁵). L'insurmontable écart qui sépare Casanova de la jeunesse magnifiquement représentée par Lorenzi se donne à voir dans la relation paradoxale qui s'établit entre Casanova et son jeune rival : Casanova, envoûté par la beauté divine de Lorenzi, voudrait surtout embrasser cette image sublime (« “Si je jetais mon épée, se dit Casanova, et le prenais dans mes bras ?” »⁹⁰⁶) ; mais l'image, si parfaite soit-elle, se refuse toujours à lui, et c'est seulement après avoir tué Lorenzi qu'il pourra s'en approcher. Casanova ne peut s'approcher de la jeunesse qu'en la tuant. La construction n'est pas ici seulement métaphorique, ou allégorique, comme une signification qui se construirait à partir du duel, de son déroulement et de son issue (la jeunesse se « refuse » à Casanova). Elle est aussi littérale, car visuelle : Lorenzi est à distance parce qu'il est représenté comme image, image rendue d'autant plus étrangère, lointaine et inaccessible quand elle s'incarne dans le somptueux cadavre du lieutenant à la fin de la scène.

⁹⁰⁴ C p. 171 ; EW 5, p. 114 : „[Casanova] ließ den Mantel von seinen Schultern gleiten und stand nun da wie Lorenzi, schlank und nackt“

⁹⁰⁵ C p. 171 ; EW 5, p. 114 : „Im nächsten Augenblick kreuzten sich die Klingen“

⁹⁰⁶ C p. 171 ; EW 5, p. 114 : „Wenn ich meinen Degen hinwürfe? dachte Casanova. Wenn ich ihn umarmte?“

Schnitzler avait déjà mis en scène le tableau allégorique de la jeunesse tuée par la vieillesse lors d'un duel, et déjà avec en arrière-fond le désir d'une jouvence par nature impossible à assouvir. C'était à la toute fin de la pièce tragi-comique *Das Weite Land*, lorsque le personnage principal, Hofreiter, rend compte de son duel avec le jeune amant de sa femme :

Aus, Erna, auch zwischen uns. Du bist zwanzig, du gehörst nicht zu mir. ... Still! Ich weiß, was Jugend ist. Es ist noch keine Stunde her, da hab' ich sie glänzen gesehen und lachen in einem frechen, kalten Aug'. Ich weiß, was Jugend ist. – Und man kann doch nicht jeden...⁹⁰⁷

Hofreiter a l'âge, le caractère aventurier et le tempérament séducteur de Casanova. Il se retrouve également dans la situation de tuer son jeune rival en duel, à la différence près que c'est bien lui, Hofreiter, qui a provoqué ce duel. Il est donc très intéressant de constater que, dans ses mots, la jeunesse se définit d'abord comme une image à laquelle on est confronté. Hofreiter a vu Otto comme l'incarnation de la jeunesse quand il s'est tenu face à lui (il avait d'ailleurs souligné l'importance de ce *Gegenüberstehen* lorsqu'il avait expliqué son choix à sa femme dans la scène précédente⁹⁰⁸) ; cette jeunesse, qui se manifeste dans cet œil brillant et rieur, est aussi inaccessible que la jeunesse qui rayonne du corps nu (animé puis inanimé) de Lorenzi, et renvoie Hofreiter comme Casanova à l'impuissance de leur *Vergänglichkeit*.

Les deux scènes face à Marcolina puis Lorenzi confrontent donc Casanova avec deux images qui se succèdent directement l'une à l'autre, et qui ont en commun de montrer l'incapacité du personnage à atteindre cette jeunesse qu'il désire si désespérément conquérir. Ces deux tableaux constituent l'acmé de la crise, puisqu'ils donnent à voir l'impuissance tragique de Casanova. La jeunesse est bien la question essentielle du récit, question qui prend ici la forme d'une double mise en reflet. Mise en reflet du regard échangé avec Marcolina, qui crée une distance infranchissable pour Casanova alors qu'il s'était imaginé vivre la fusion extatique, surnaturelle, des corps et des esprits pendant la nuit. Mise en reflet de Lorenzi comme image de ce que la jeunesse a de magnificence et de perfection, mais aussi d'insaisissable. A travers ces deux tableaux successifs, Schnitzler montre l'échec et l'impuissance de Casanova en ayant recours à deux constructions visuelles.

Plusieurs interprétations de cet épisode proposent une approche purement symbolique : Lorenzi représente la jeunesse que Casanova essaie de reconquérir. Que le second tue le premier est alors porteur d'une signification symbolique, qui appellerait à être

⁹⁰⁷ DW 6, p. 109

⁹⁰⁸ Cf citation suivante : „In dem Augenblick, da er mir gegenübergestanden ist, da ist es wahr gewesen. [...] Wie er mir gegenübergestanden ist mit seinem frechen, jungen Blick, da hab'ich's gewußt... er oder ich.“ (DW 6, p. 107)

décodée. Geneviève Roussel y voit l'échec de Casanova annihilant sa dernière chance de prolonger son propre mythe à travers son successeur⁹⁰⁹ ; dans la même perspective, Margarete Landwehr voit Lorenzi comme le double de Casanova, et la mort du premier comme la fin des désirs d'immortalité du second⁹¹⁰ ; Lorna Martens, enfin, selon l'approche que nous avons déjà analysée pour *Fräulein Else*, interprète cette image comme un moyen pour Schnitzler de construire une « allégorie psychologique » où Lorenzi n'est que la projection des désirs contradictoires de Casanova⁹¹¹. Sans nier que la représentation de deux hommes nus opposés dans la lumière de l'aube puisse tenir de l'allégorie, nous souhaitons pour notre part assumer une lecture où le visuel est davantage une structure narrative que le fondement d'une signification symbolique. L'image de Casanova combattant Lorenzi vaut moins selon nous pour sa signification symbolique (la vieillesse opposée à la jeunesse ; la jeunesse tuée par la vieillesse) que pour la façon dont la scène est représentée : en construisant Lorenzi comme pure image, le texte manifeste l'insaisissable de la jeunesse, et montre l'échec de Casanova. C'est pourquoi il nous semble justifié de faire un parallèle entre les deux confrontations (avec Marcolina puis avec Lorenzi), puisque la construction narrative montre à chaque fois la mise à distance de Casanova, son incapacité à briser la glace qui le sépare de son objet de désir fantasmatique. Dès lors, il ne s'agit pas de décoder la signification englobée dans le symbole, mais d'identifier la fonction narrative qui semble ici confiée au paradigme visuel. De voir, donc, l'élément visuel comme image plutôt que comme signification constituée en symbole.

Le lien entre l'omniprésence du visuel et le déclenchement de la crise semble donc clair : Casanova est placé au cœur d'un univers fait d'apparitions, qui toutes lui rappellent son déclin et sa vieillesse. La construction de cette chambre des reflets a pour fonction principale d'objectiver la situation du personnage, alors même que ce dernier, porté par le fantasme, tend

⁹⁰⁹ Cf citation suivante : « En prenant l'identité de Lorenzi Casanova n'a pas retrouvé la jeunesse. Meurtrier de son double, il a éliminé son possible successeur. Le mythique Casanova meurt sans descendance. » (Geneviève Roussel, « Casanova : l'impossible retour à Venise », *Germanica* [En ligne], 1 | 1987, mis en ligne le 30 mars 1987, consulté le 08 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/Germanica/2802> ; DOI : 10.4000/germanica.2802, p. 13)

⁹¹⁰ Cf citation suivante : "Lorenzi functions not only as Casanova's rival, but also embodies the lost self, which Casanova is attempting to recapture. [...] In short, the death of his Doppelgänger Lorenzi destroys any illusions of immortality that Casanova entertained." (Margarete Landwehr, « Dream as Wish Fulfillment: Eros, Thanatos, and Self-Discovery in Schnitzler's "Casanovas Heimfahrt" », *Modern Austrian Literature*, Vol. 30, No. 2 (1997), pp. 1-18, p. 7)

⁹¹¹ Cf le passage suivant : "The nakedness here thus appears to signify that an allegory of inner action is about to commence. [...] The conflictual nature of the inner action is represented by the duel between the doubles. The naked duel freezes the conflict between Casanova's narcissism and the reality principle in a single ambiguous, arresting image. [...] Does Casanova, by killing his younger self Lorenzi, finally resign himself to being his own age? [...] But at the same time, an equal amount of evidence suggests that the episode represents not the end, but rather the victory of Casanova's self-deceiving narcissism. [...] Through the medium of a visual image which is contextually inexplicable yet at the same time multiply coded [...], the psychological allegory represents unconscious desires." (Lorna Martens, article cité, pp. 117-118)

à refuser l'évidence. Klaus Mönig interprète ainsi le cercle des personnages secondaires comme un moyen narratif dont la fonction est de faire ressortir le déclin de Casanova et de suggérer la fragilisation psychologique que cela provoque chez le héros :

Avec une focalisation interne, qui s'exprime à travers le discours indirect libre et le monologue intérieur, dominant la narration, Schnitzler reste au plus près de l'expérience subjective de son protagoniste. Mais, en même temps, il objectivise son Casanova en le plaçant à l'intérieur d'un réseau de personnages qu'il configure avec la plus grande précision. C'est à l'intérieur de ce réseau que se donnent à voir, par bien des facettes, les blessures infligées par l'âge, et qu'elles trouvent une traduction narrative sur la base de la psychologie contemporaine de Schnitzler.⁹¹²

La crise vécue par Casanova est donc en grande partie déclenchée par ce qu'il voit. Mais le visuel ne se réduit pas à une succession de signaux, insérés çà et là, qui rappellent périodiquement à Casanova la réalité de son déclin. Marcolina et Lorenzi, ses deux reflets (plus qu'ils ne sont à proprement parler des *Doppelgänger*), jouent ainsi un rôle particulier : la confrontation avec eux est le double moment d'une confrontation directe avec un visuel qui est impuissance. Le visuel mis en scène dans le récit semble d'ailleurs marqué par deux caractéristiques fondamentales : la violence des images qui s'imposent au personnage, notamment dans les scènes d'autoportrait, et qui sont comme une irruption brutale (voire brutalisée) du réel, par opposition aux sphères médiatisées que Casanova sait inventer (fantasme, souvenir, mythification de soi-même, etc.) ; mais aussi l'impuissance, quand apparaissent de pures images qui restent définitivement inaccessibles pour Casanova.

II/ Les images sceptiques : le visuel entre ambiguïté et déréalisation

Si le récit transforme Marcolina et Lorenzi en deux images inaccessibles, la fonction narrative de chacun de ces passages ne se réduit pas à la représentation d'un échec définitif de Casanova. On l'a déjà dit : la trame du récit est trop ambiguë pour être celle d'une simple condamnation. Les deux scènes que nous venons d'étudier en détail n'échappent pas à cette règle. Elles ne sont pas si univoques que nous pourrions le penser ; soit parce qu'elles portent en elles une part d'ambiguïté, soit parce que leur intrication l'une dans l'autre leur confère

⁹¹² Nous traduisons. Citation originale : „Mit einer vorwiegend personalen Erzählerperspektive, die er in erlebter Rede und innerem Monolog zum Ausdruck bringt, bleibt Schnitzler dem subjektiven Erleben seines Protagonisten nahe. Zugleich objektiviert er seinen Casanova, indem er ihn in eine kunstvolle kalkulierte Figurenkonstellation einzeichnet, in der die Kränkungen des Alterns facettenreich zur Geltung kommen und auf der Basis der für Schnitzler zeitgenössischen Psychologie narrativ reflektiert werden.“ (Klaus Mönig : « *Casanovas Heimfahrt* als Identitätsverlust » – in Hee Ju Kim (dir.), *Arthur Schnitzler Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 2007, 172-189, p. 177)

une fonction narrative qui dépasse l'effet qu'elles produisent en tant que scène isolée. Nous nous proposons donc d'approfondir ici l'analyse de ces deux scènes, pour montrer que leur fonction est aussi de contribuer à la mise en œuvre d'un système narratif sceptique. Dès lors, elles apparaissent comme l'échantillon d'un système d'écriture que l'on retrouve à plus grande échelle dans le récit.

1. Valeurs sceptiques du visuel : ambiguïté et fugacité

a. Sublimation et déréalisation

Le duel de Casanova avec Lorenzi n'est pas que l'histoire d'un échec ; en tout cas, il n'est pas représenté exclusivement comme tel. Une autre dimension du tableau que constitue ce duel doit être prise en compte : l'effet de sublimation, qui crée une impression de déréalisation générale, et qui remet ainsi en perspective l'échec de Casanova.

Nous avons déjà remarqué le rôle que jouait la beauté divine attribuée à Lorenzi dans ce passage ; mais nous avons peu insisté sur le fait qu'elle s'insérait dans un tableau général où se mêlent étrangeté et sublime. Rappelons que la situation est pour le moins incongrue : deux hommes nus se battent en duel, à l'aube, au beau milieu de la campagne italienne. Chez Schnitzler, les duels sont fréquents, mais ils ne sont que rarement décrits. Le choix de cette mise en scène détone par rapport aux habitudes de l'auteur ; il n'en est que plus significatif. A nouveau, le caractère inhabituel (et surtout la nudité des protagonistes) pourrait inviter à une lecture allégorique. Mais nous préférons considérer cette image inattendue comme élément d'une mise en scène, qui est proprement celle d'un spectacle. Comme le dit Casanova lui-même, certaines seraient heureuses d'assister à la scène (« Si quelqu'un nous voyait ? Bien des dames paieraient cher pour assister à ce spectacle. »⁹¹³). Tout en reconnaissant le trivial de l'observation, admettons qu'il y a là une part de vérité, et qui vaut d'ailleurs pour n'importe quel spectateur : le lecteur a devant les yeux une image qui se distingue par une beauté si intense et inattendue qu'elle en semble irréaliste.

L'esthétique du sublime se fonde en grande partie sur les quelques prises de vue de Lorenzi que nous avons déjà citées et qui, à intervalles réguliers, illuminent la scène de sa beauté

⁹¹³ C p. 172 ; EW 5, p. 114 : „Wer uns jetzt sähe! – Es gäbe Damen, die sich's kosten ließen.“

divine. L'effet de ces visions est renforcé par une isotopie de l'éclat qui se manifeste autant dans l'apparition qui ouvre la scène (l'uniforme de Lorenzi, incandescent dans la lumière de l'aube – « Il se tenait là, debout, dans son uniforme rouge à galons d'argent qui flambait sous les premiers rayons du soleil. »⁹¹⁴) que dans le scintillement des lames qui se croisent (« [...] puis ils croisèrent le fer, et la lumière argentée du matin fit scintiller les lames. »⁹¹⁵) ; dans un mouvement *quasi* synesthésique, l'éclat visuel semble se prolonger dans la pureté acoustique des chocs entre les épées, qui, magnifiés comme l'ensemble des éléments physiques de la scène, se transforment peu à peu en mélodie (« Les lames pliaient, les pointes scintillaient, à chaque engagement du fer un son léger montait dans l'air du matin. »⁹¹⁶). Ce n'est pas un combat qui est décrit ici mais, comme le dit lui-même Casanova, un spectacle (« Un combat ? Non, un assaut... »⁹¹⁷), voire une danse où la finalité ne serait pas de tuer l'adversaire, mais de dessiner les plus belles figures possible. Cette sublimation du combat en spectacle influence également les pensées de Casanova : envoûté par l'ambiance générale de la scène, il se laisse aller à s'imaginer l'égal des dieux, libéré des contraintes de l'existence humaine :

Il avait le bras sûr, la main légère et l'œil aussi vif que jamais. Jeunesse, vieillesse, pure fiction, se disait-il. Ne suis-je pas un Dieu ? N'en sommes-nous pas deux ?⁹¹⁸

Le sublime de la description extérieure contamine le discours intérieur de Casanova et permet de dépasser (au moins en pensées) les limites de la condition humaine. C'est bien le mouvement général de la scène : la beauté s'impose partout, créant un halo d'irréalité qui semble effacer les règles et principes auxquels est normalement soumise l'existence humaine. Devant tant de beauté, la rivalité, principe fondateur du duel, perd toute forme de consistance (c'est Casanova désirant enlacer Lorenzi plutôt que de le tuer – « “Si je jetais mon épée, se dit Casanova, et le prenais dans mes bras ?” »⁹¹⁹) ; le combat n'en est plus un ; le corps vieilli n'a plus aucune raison de susciter le dégoût (« Pourquoi cette expression d'horreur,

⁹¹⁴ C p. 168 ; EW 5, p. 112 : „Da stand er. Sein roter Waffenrock mit der silbernen Verschnürung brannte durch den Morgen.“

⁹¹⁵ C p. 171 ; EW 5, p. 114 : „Im nächsten Augenblick kreuzten sich die Klingen, und silbernes Morgenlicht spielte glitzernd von Stahl zu Stahl.“

⁹¹⁶ C p. 172 ; EW 5, p. 114 : „Die Schneiden bogen sich, die Spitzen flirrten; nach jeder Berührung der Klingen sang es leise in der Morgenluft nach.“

⁹¹⁷ C p. 172 ; EW 5, p. 114 : „Ein Kampf? Nein, ein Turnier...“

⁹¹⁸ C p. 172 ; EW 5, p. 114 : „Sein Arm war sicher, seine Hand war leicht, sein Auge blickte so scharf wie je. Eine Fabel ist Jugend und Alter, dachte er... Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter?“

⁹¹⁹ C p. 171 ; EW 5, p. 114 : „Wenn ich meinen Degen hinwürfe? dachte Casanova. Wenn ich ihn umarmte?“

Marcolina ? Ne sommes-nous pas tous les deux dignes de ton amour ? »⁹²⁰). La mort elle-même semble perdre toute réalité :

Brusquement Lorenzi s'affaissa, touché en plein cœur. Son épée lui échappa, des yeux grands ouverts exprimèrent la stupeur ; il souleva sa tête, et ses lèvres se contractèrent douloureusement, puis il la laissa retomber et ses narines se dilatèrent... un léger râle... il était mort.⁹²¹

La description, factuelle et minutieuse, surprend parce qu'elle interrompt les divagations intérieures de Casanova, qui nous avaient conduits dans un tout autre domaine et nous avaient fait perdre de vue le combat. L'effet de surprise, conjugué à un décalage entre la tonalité (neutre) et la gravité du phénomène (la mort), est un premier facteur de déréalisation. Surtout, cette description ne consiste qu'en une accumulation de perceptions visuelles qui, ajoutées les unes aux autres, ne créent pas d'image cohérente d'ensemble. Il faut attendre le dernier mot de la phrase pour que le fait de mourir soit évoqué comme tel. La concision du style, qui enregistre plutôt qu'il ne décrit, n'aide pas non plus à prendre la mesure de l'événement. Casanova et le lecteur partagent presque l'étonnement de Lorenzi („wie im höchsten Erstaunen“). Prise entre le sublime et l'inattendu, toute la scène du duel produit une impression de déréalisation qui envoûte le lecteur, et Casanova lui-même. Confronté à la beauté unique de Lorenzi, charmé par l'atmosphère extatique du duel, c'est avec peine que Casanova revient à la réalité. S'il est toujours capable de prendre dans l'instant la meilleure décision tactique⁹²², son adieu à Lorenzi a l'inattendu et la solennité du rêve :

Comme pour rendre un dernier hommage au mort il se pencha encore une fois sur lui et lui ferma les yeux. « Heureux Lorenzi ! » se dit-il, et, comme absorbé dans une rêverie, il baisa au front celui qu'il venait de tuer.⁹²³

b. Enchaînement des deux épisodes et effet de déstabilisation

Ce n'est pas seulement en raison de sa structure interne que la scène du duel est de nature à troubler le lecteur ; son positionnement dans le récit, juste après le réveil avec Marcolina,

⁹²⁰ C p. 172 ; EW 5, p. 114 : „Warum dieser Blick des Entsetzens, Marcolina? Sind wir nicht beide deiner Liebe wert?“

⁹²¹ C p.172 ; EW 5, p. 114 : „Da sank Lorenzi hin, mit einem Stich mitten ins Herz. Der Degen entfiel seiner Hand, er riß die Augen weit auf, wie im höchsten Erstaunen, hob noch einmal das Haupt, seine Lippen verzogen sich schmerzlich, er ließ das Haupt sinken, seine Nasenflügel öffneten sich weit, eine leises Röcheln, er starb.“

⁹²² „Er überlegte mit der kalten Ruhe, die ihm in den gefährlichsten Momenten seines Daseins immer eigen gewesen war.“ (EW 5, p. 115)

⁹²³ C p. 173 ; EW 5, p. 115 : „Wie zu einem letzten Opfer beugte er sich nochmals nieder und drückte dem Toten die Augen zu. »Glücklicher«, sagte er vor sich hin, und, wie in traumhafter Benommenheit, küßte er den Ermordeten auf die Stirn.“

implique une transition étonnante, presque incompréhensible d'une scène à l'autre ; cette transition est ainsi particulièrement déstabilisante, contribue à renforcer l'impression de déréalisation, et invite dès lors à repenser la valeur épistémologique des images mobilisées (puisque, comme nous l'avons déjà dit, les images – du regard de Marcolina, de Lorenzi – sont centrales dans chacun des épisodes).

L'effet principal produit par l'enchaînement rapide des deux épisodes (il n'y a qu'une phrase « tampon » entre le moment où Casanova quitte Marcolina et celui où il se trouve face à Lorenzi⁹²⁴) est celui d'une rupture brutale de registre. La confrontation avec Marcolina était le moment d'une tension suprême, matérialisée stylistiquement par une mise en scène de l'immobilité spéculaire telle que nous l'avons analysée plus haut (place centrale du regard, impossibilité de la parole, vanité des gestes, symétrie des figures et des constructions syntaxiques). Cette tension était celle de deux personnages faisant l'expérience de l'indépassable : indépassable de l'effroi et du sentiment de trahison chez Marcolina, qui peut incriminer autant Lorenzi que Casanova ; indépassable de la prise de conscience chez Casanova, qui ne peut pas ne pas voir dans les yeux de Marcolina l'image répugnante de sa propre vieillesse⁹²⁵ ; indépassable de l'humiliation aussi, puisqu'il aimerait pouvoir disparaître dans l'instant⁹²⁶ ; indépassable de la culpabilité, enfin, quand le regard de Marcolina le rappelle à sa propre faute, exprimée par une série d'oppositions conceptuelles qui indiquent la réelle ampleur morale de son forfait⁹²⁷.

Par opposition, la scène du duel se caractérise par une tonalité beaucoup plus légère, voire comique, qui est d'autant plus surprenante qu'elle est en grande partie le fait de Casanova lui-même. Dès qu'il fait face à Lorenzi, l'attitude du personnage change soudainement et donne à voir (et à entendre, dans une maîtrise experte de la mise en scène de

⁹²⁴ Nous citons ici ce passage in extenso, pour rappeler que la transition rapide de l'un à l'autre est volontaire : „[O]hne sich noch einmal nach Marcolinen umzusehen, ging er ans Fenster, raffte den Vorhang zur Seite, öffnete Fenster und Gitter, warf einen Blick in den dämmernden Garten, der noch zu schlummern schien, und schwang sich über die Brüstung ins Freie. Da er die Möglichkeit erwog, daß irgendwer im Hause schon erwacht sein und ihn von einem Fenster aus erblicken könnte, vermied er die Wiese und ließ sich von der Allee in ihren schützenden Schatten aufnehmen. Er trat durch die Gartentür ins Freie hinaus und hatte kaum hinter sich zugeschlossen, als ihm jemand entgegentrat und den Weg verstellte.“ (EW 5, p. 112)

⁹²⁵ „er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: alter Mann.“ (EW 5, p. 111)

⁹²⁶ „Wäre es in diesem Augenblick in seiner Macht gestanden, sich selbst durch ein Zauberwort zu vernichten – er hätte es getan, nur um nicht unter der Decke hervorkriechen und sich Marcolinen in seiner Blöße zeigen zu müssen, die ihr verabscheuungswürdiger dünken mußte als der Anblick eines ekelhaften Tieres.“ (EW 5, p. 111)

⁹²⁷ „[D]och auch dieser tückische Einfall schwand dahin vor einem Blick, dessen entsetzensvoller Ausdruck sich allmählich in eine unendliche Traurigkeit gewandelt hatte, als wäre es nicht nur Marcolinens Weiblichkeit, die Casanova geschändet – nein, als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenslos und unsühnbar vergangen.“ (EW 5, p. 112)

soi) une ironie amusée, signe d'une « joie » intérieure qui contraste profondément avec l'impression de tragique qui dominait la scène précédente :

Ces réflexions terre à terre le remirent tout à fait d'aplomb, et dès qu'il eut envisagé la situation, il retrouva sa bonne humeur. Il prit son attitude la plus hautaine, assura dans sa main, sous le manteau qui l'enveloppait, la poignée de son épée, et dit du ton le plus aimable : « Ne trouvez-vous pas, lieutenant Lorenzi, que cette inspiration vous vient un peu tard ? » – « Non », répliqua l'autre [...], « car un seul de nous deux s'en ira d'ici vivant. » « Vous êtes bien pressé, Lorenzi — et le ton de Casanova était presque doux —, ne pourrions-nous pas différer la chose au moins jusqu'à Mantoue ? J'aurais l'honneur de vous y ramener dans ma voiture : elle attend au coin de la route. Et puis il ne serait pas mauvais de respecter les formes... surtout dans notre cas. » – « Pas besoin de formes. Vous, Casanova, ou moi, et sur l'heure. » Et il dégaina. Casanova haussa les épaules. « Comme vous voudrez, Lorenzi. Mais je vous ferai remarquer que je vais être malheureusement contraint de me présenter dans une tenue tout à fait inconvenante. » En entrouvrant le manteau, il parut tout nu, jouant avec son épée.⁹²⁸

Comme le chat expérimenté joue avec l'innocente (mais fougueuse) souris, Casanova met tout en œuvre, dans sa posture comme dans ses paroles, pour désamorcer la grande scène solennelle que Lorenzi essaie de jouer : lorsque Casanova propose de repousser le duel pour se donner la possibilité de conditions plus convenables et confortables, avec une ironie poussée jusqu'à proposer à son adversaire de faire route ensemble, il feint de ne pas comprendre les intentions de Lorenzi d'une façon si grossière qu'elle n'en est pas seulement moqueuse, mais humiliante. La légèreté du ton, tantôt « parfaitement aimable », tantôt « doux », associée à la nonchalance des manières et à l'ironie mordante des paroles, manifeste une gaieté (celle de celui qui a déjà gagné) qui est un camouflet pour son jeune rival, qui désespère de faire de cette confrontation une question de vie ou de mort. Le point d'orgue de cette stratégie rhétorique étant la mention de sa nudité, où la parole se prolonge délicieusement dans le geste, jusqu'à l'épée qui se balance sans vergogne. Le jeu que Casanova prend plaisir à imposer à Lorenzi introduit le comique là où on l'attendait le moins.

Ce dernier se retrouve plus généralement dans l'attitude désinvolte de Casanova au cours de la scène, dont les pensées triviales contrastent avec la gravité de l'instant :

⁹²⁸ C p. 168-169 ; EW 5, pp. 112-113 : „Diese nüchternen Erwägungen brachten ihn völlig zur Besinnung, und sobald er sich der Lage bewußt war, fühlte er sich froh. Er nahm seine stolzeste Haltung, faßte den Degengriff unter dem hüllenden Mantel fester und sagte im liebenswürdigsten Ton: »Finden Sie nicht, Herr Leutnant Lorenzi, daß Ihnen dieser Einfall etwas verspätet kommt?« – »Doch nicht,« erwiderte Lorenzi [...], »da doch nur einer von uns den Platz lebend verlassen wird.« – »Sie haben es eilig, Lorenzi«, sagte Casanova in einem fast weichen Ton. »Wollen wir die Sache nicht wenigstens bis Mantua aufschieben? Es wird mir eine Ehre sein, Sie in meinem Wagen mitzunehmen. Er wartet auf der Straßenbiegung. Auch hätte es manches für sich, wenn die Formen gewährt würden... gerade in unserem Fall.« – »Es bedarf keiner Formen. Sie, Casanova, oder ich – und noch in dieser Stunde.« Er zog den Degen. Casanova zuckte die Achseln. »Wie Sie wünschen, Lorenzi, Aber ich möchte Ihnen doch zu bedenken geben, daß ich leider gezwungen wäre, in einem völlig unangemessenen Kostüm anzutreten.« Er schlug den Mantel auseinander und stand nackt da, den Degen wie spielend in der Hand.“

Puis l'idée lui vint qu'il vivait peut-être les dernières minutes de son existence et il s'étonna d'être aussi parfaitement calme. « Monsieur de Voltaire a de la chance ! » Cette pensée lui traversa aussi l'esprit, mais au fond il se moquait bien de Voltaire en ce moment et il aurait souhaité évoquer en pareille heure des figures plus propices que le déplaisant profil d'oiseau du vieil écrivain. N'était-il pas d'ailleurs surprenant qu'aucun chant d'oiseau ne se fit entendre sur la cime des arbres de ce côté du mur ? Le temps allait sans doute changer... Mais que lui importait ? [...] Comme il y avait peu d'arbres sur la colline ! Il se mit à les compter : cinq... sept... dix... n'avait-il donc rien de plus important à faire ?...⁹²⁹

Le comique est ainsi produit autant par le contenu de ses pensées – surprenantes, drôles en soi car proches de la caricature ou du guignol, comme le visage de Voltaire qui s'impose à son esprit – que par son incapacité répétée à se concentrer sur le duel approchant. Comique du décalage, comique de répétition, comique presque bouffon à montrer un Casanova incapable, malgré la meilleure volonté du monde, de prendre la mesure de l'événement.

Quelle fonction épistémologique, donc, pour les deux scènes visuelles que sont le réveil avec Marcolina et le duel avec Lorenzi ? Le duel est en soi une image ambiguë : elle manifeste l'impossibilité pour Casanova d'avoir accès à la jeunesse, et signifie son échec ; mais elle est en même temps un tableau sublimé à la gloire de la beauté des corps ; et elle est aussi scène de comédie où l'un se moque de l'autre, ou se trouve lui-même moqué par quelque dramaturge caché. En outre, le passage de la scène de l'effroi absolu qu'est le réveil, à la scène chatoyante, plurielle, insaisissable qu'est le duel, est en soi un facteur de profonde déstabilisation. Le personnage passe en un instant de la conscience tragique de sa faute à l'amusement d'un jeu cruellement ironique. Le lecteur lui-même passe d'une scène de la plus haute intensité dramatique à une scène où la dédramatisation est la plus déconcertante qui soit. Ce passage rapide et inattendu de l'un à l'autre éclipse l'éventuel mouvement d'introspection du personnage, ou le jugement moral par le narrateur que la situation semblerait appeler. Il montre aussi la diversité déconcertante de l'existence humaine (donc aussi sa complexité) en rapprochant ce qui semble irréconciliable (le vil et le sublime, l'irréremédiablement grave et le suprêmement léger). La déstabilisation produite par cette transition ne semble donc pas gratuite ; elle a une fonction épistémologique : elle est sceptique. En déstabilisant le cadre général, en perturbant les points de repère du lecteur, elle empêche le jugement moral de se former.

⁹²⁹ C p. 170 ; EW 5, p. 114: „Es fiel Casanova ein, daß er nun vielleicht die letzten Minuten seines Daseins durchlebte, und er wunderte sich, daß er vollkommen ruhig war. Herr Voltaire hat Glück, dachte er flüchtig; aber im Grunde war ihm Voltaire höchst gleichgültig, und er hätte gewünscht, in dieser Stunde holdere Bilder vor seiner Seele zaubern zu können als das Vogelgesicht des alten Literaten. War es übrigens nicht sonderbar, daß jenseits der Mauer in den Wipfeln der Bäume keine Vögel sangen? Das Wetter würde sich wohl ändern. Doch was ging ihn das Wetter an? [...] Wie dünn dort oben die Bäume standen! Er begann sie zu zählen. Fünf... sieben... zehn – Sollte ich nichts Wichtigeres zu tun haben?“

Allons plus loin : elle empêche tout jugement. Elle nous laisse, parfaitement déconcertés, avec les faits ; ou, plutôt : le récit nous laisse avec les images qu'il a constituées. L'image du regard de Marcolina, l'image du corps de Lorenzi sur arrière-fond de lever de soleil pittoresque. La visualité est essentielle à la déréalisation sceptique construite par le texte : celui-ci ne procède que par images, qui sont volontairement muettes, c'est-à-dire : qui n'iront pas jusqu'à formuler un jugement. Et la prégnance intrinsèque des images mises en scène dans ces deux passages n'a d'égal que la mise en retrait du narrateur, incapable de prendre la parole face aux images ou aux pensées de Casanova. Mais les images ne sont pas seulement muettes. Elles sont également fugaces. Leur nature est d'apparaître et de disparaître – de ne pas avoir d'existence fixe, d'être dynamiques. Si les deux moments décisifs de la confrontation avec Marcolina (et l'effroi dont son regard devient l'incarnation) et du duel avec Lorenzi sont ainsi dominés par le visuel, si chacune de ces scènes est avant tout stylisée en image, c'est bien qu'elles ne sont que des images. Elles vont disparaître l'instant d'après, sans laisser derrière elles de trace autre qu'un vague souvenir. Leur force est concentrée en un instant qui a pour vocation à disparaître immédiatement. Leur réalité est condamnée à ne pas durer. Schnitzler recherche l'ambivalence de l'image : elle est à la fois la manifestation d'une expérience extrêmement intense (l'effroi dans le regard de Marcolina ; la beauté divine de Lorenzi) et une incarnation de l'évanescence, donc d'une lacune de réalité (la transition du réveil au duel, comme si la conscience du tragique ne pouvait survivre à un changement de décor).

Les deux scènes que nous avons analysées sont centrales dans *Casanovas Heimfahrt*. Tant pour leur rôle majeur dans l'intrigue que pour ce qu'elles suggèrent de l'économie narrative qui sous-tend le récit. Dans la construction interne de chacune d'elle, et dans leur articulation l'une à l'autre, se dessine un double effet qui est essentiel pour comprendre *Casanovas Heimfahrt* : la déstabilisation du lecteur, qui ne doit jamais suivre le cours linéaire et confortable d'une intrigue trop manichéenne ; l'effet de déréalisation, qui doit rappeler que le principe de réalité, l'ordre, la stabilité et la clarté qu'il suppose, ne sont pas toujours les meilleurs prismes pour rendre compte de la complexité de l'existence humaine. Ces deux effets, qui jouent donc à plein dans les scènes du réveil et du duel, ont une fonction épistémologique précise : ils portent le scepticisme du récit, qui refuse de laisser se construire à l'intérieur de lui-même un jugement moral (ou : qui déconstruit par avance toute forme de jugement moral – ce qui ne revient pas à cautionner telle ou telle conduite jugée *a priori* immorale). La composante visuelle (en tant qu'elle est elle-même instable et qu'elle joue

d'irréalité – en tant, donc, qu'elle est en soi sceptique) joue un rôle décisif dans la production de ce double effet. Mais le fonctionnement que nous décrivons ici n'est pas confiné à ces deux scènes. Il peut être tracé dans d'autres épisodes du récit, jusqu'à être considéré comme un de ses principes fondateurs. On verra que plusieurs épisodes (et pour être plus précis : tous les épisodes à partir de la deuxième moitié du récit et le faux-départ de Casanova) se caractérisent par une impression généralisée de déréalisation – comme si leur fonction était de montrer que le réel n'est pas le seul régime d'expérience possible. On verra aussi que le visuel est un outil privilégié pour créer cet effet de déréalisation, de fugacité, d'évanescence.

2. La valeur narrative du visuel : entre déréalisation et déstabilisation

Le principe de réalité est partout en jeu dans *Casanovas Heimfahrt*. Il est le déclencheur de la crise, puisque le héros est confronté aux signes qui prouvent la réalité de son déclin. Et il est pour cette raison même combattu par Casanova, qui rêve de n'être pas soumis aux mêmes règles que les autres hommes⁹³⁰. L'opposition est parfaitement compréhensible. S'y superpose néanmoins le niveau du récit lui-même, qui ne relaie pas le point de vue du personnage, ni non plus celui du narrateur, mais construit un système de représentation qui prend manifestement part à la discussion sur l'articulation entre réalité et illusion. A l'opposition classique entre réel et désir s'ajoute celle, plus complexe, entre réel et irréel. La remise en cause du principe de réalité n'est pas seulement le fait de Casanova, mais aussi celui du récit, qui ne fait pas du réel le seul ordre d'existence possible.

Il y a bien dans *Casanovas Heimfahrt* une trame-socle, que l'on pourrait qualifier de focale neutre, et qui relate de façon objective les faits qui se produisent dans le cadre du récit. Plus encore que dans la grande majorité des nouvelles de Schnitzler, cette trame se trouve continuellement mise en concurrence par d'autres régimes d'expérience, qui ne sont pas à proprement parler l'enregistrement factuel du réel. La nature de ces régimes est diverse : fantasme, récit, souvenir, vision, rêve, etc. Ces occurrences peuvent être brèves (une vision qui disparaît immédiatement, un fantasme qui traverse l'esprit de Casanova), ou plus longues

⁹³⁰ Nous ne citerons qu'une phrase, la plus explicite et représentative, et qui résonne avec les nombreux autres passages où Casanova espère que le vieillissement ne soit finalement qu'une illusion conceptuelle forgée par les hommes, et non un phénomène biologique irréversible: „Und da ich Casanova bin, warum sollte an mir das klägliche Gesetz nicht zuschanden werden, dem andre unterworfen sind und das Altern heißt! [...] Ist Casanova nicht mehr als Lorenzi, auch wenn er um dreißig Jahre älter ist?“ (EW 5, p. 106)

et occuper toute une séquence narrative (un dîner, une visite, un rêve raconté *in extenso*, etc.). Elles sont tout d'abord brèves et sporadiques : les deux seules séquences dans la première moitié de la nouvelle où l'irréel semble s'imposer durablement, jusqu'à perturber les personnages et le lecteur lui-même, sont la visite du cloître de Sœur Séraphine, puis le récit que Casanova fait de sa vie lors du dernier dîner qu'il partage avec la famille d'Olivo. Lors de la visite du cloître, l'effet de déréalisation est la conjonction de plusieurs facteurs : l'atmosphère mystérieuse, le silence pesant des religieuses ayant fait vœu de silence, l'obscurité des lieux, le parcours labyrinthique des personnages⁹³¹ et la voix qui appelle Casanova au moment où ils s'apprêtent à partir⁹³². L'impression d'irréalité créée par le texte est d'ailleurs attestée par les réactions des personnages (« [...] et Casanova eut l'impression qu'il se réveillait d'un rêve confus [...] » / « Si les autres ne s'étaient, par des regards furtifs et inquiets, donné à comprendre qu'eux aussi avaient entendu cet appel, chacun se serait cru victime d'une hallucination. »⁹³³) ou par les commentaires du narrateur (« [...] après l'aventure presque fantastique, et pourtant si angoissante qu'ils venaient de vivre, ils paraissaient tous [...] heureux de respirer de nouveau une atmosphère si banale et si terre à terre. »⁹³⁴). Lors du dernier dîner avec la famille d'Olivo, le récit de sa vie met en scène tant de personnages, de lieux (Venise, Varsovie, Murano, Paris, Londres, Turin, Madrid, etc.) et de situations insolites, que ses paroles créent un charme magique qui semble hypnotiser son auditoire (et lui-même). Le caractère exceptionnel de son existence crée un univers hors du temps et du réel, magnifique et triomphal, qui s'impose pour quelques instants au réel morne qui est le sien :

Il parlait de comédiennes, de cantatrices, de modistes, de comtesses, de danseuses, de soubrettes, de joueurs, d'officiers, de princes, d'ambassadeurs, de financiers, de musiciens et d'aventuriers, et si prodigieux était pour lui-même l'effet du charme retrouvé de son passé, si complet le triomphe de cet autrefois merveilleux et bien réel, mais à jamais disparu, sur son misérable présent où il n'était plus que l'ombre de lui-même, qu'il fut sur le point de rappeler l'histoire d'une jolie jeune fille pâle, qui, à Mantoue, dans la pénombre d'une église, lui avait confié ses chagrins d'amour : il allait oublier que c'était elle qui, avec seize ans de plus, était assise en face de lui en qualité de

⁹³¹ „Die Äbtissin, immer stumm, führte die Besucher zwischen den Beeten auf schmalen, vielfach gewundenen Wegen, wie durch ein zierliches Labyrinth hin und her [...]; – und als hätte sie's drauf angelegt, sie schwindlig zu machen, wie die Führerin eines heiteren Reigentanzes, schritt sie, immer eiliger, ihnen voran. Plötzlich aber – Casanova war es zumute, als wachte er aus einem wirren Traum auf – fanden sie sich alle im Sprechsaal wieder.“ (EW 5, p. 82)

⁹³² „Plötzlich, als sie eben den Saal verlassen wollten, erklang es aus der Gegend des Gitters her von einer Frauenstimme – »Casanova« – nichts als der Name, doch mit einem Ausdruck, wie ihn Casanova noch niemals gehört zu haben vermeinte.“ (EW 5, p. 83)

⁹³³ C p. 109-110 ; EW 5, p. 83 : „Casanova war es zumute, als wachte er aus einem wirren Traum auf [...].“ / „Hätten nicht die andern durch Blicke sich scheu und flüchtig zu verstehen gegeben, daß auch sie den gleichen verhallten Ruf gehört, so hätte jeder für seinen Teil an eine Sinnestäuschung glauben können [...].“

⁹³⁴ C p. 111 ; EW 5, p. 84 : „Nach dem fast märchenhaften und doch beklemmenden Abenteuer, aus dem sie eben emporgetaucht waren, schienen sich alle [...] in so irdisch alltäglicher Atmosphäre zu behagen.“

femme de son ami Olivo... Mais la servante vint de son pas lourd annoncer que la voiture attendait devant la porte. Aussitôt, avec son incomparable don de se ressaisir, chaque fois que c'était nécessaire, en pleine action ou en pleine rêverie, il se leva pour prendre congé.⁹³⁵

La création d'un univers alternatif se marque par la remarque explicite du narrateur, qui précise que Casanova lui-même est tout proche de croire qu'il rêve ; mais cette évolution était déjà perceptible dans la rupture du rythme des phrases : le pas lourd de la servante vient en effet casser l'emphase oratoire de Casanova (de ses paroles autant que de ses pensées) et sonne comme un brutal retour à la réalité. Cet intermède n'est pas seulement un exemple de ces moments où le récit nous transpose subrepticement dans une sphère alternative au réel clair et ordonné ; il donne aussi la raison de cette stratégie narrative : à chaque fois que le principe de réalité est battu en brèche, d'autres régimes d'expérience apparaissent qui ont pour eux la magie (*Zauber*), la magnificence (*herrlich*) et le triomphal (*Triumph*). Ils incarnent ainsi la tension qui est au cœur du récit : ils sont dénoncés comme illusions, illusions qui possèdent pourtant, dans leur intensité et leur beauté, leur forme propre de réalité.

A partir de cet épisode, les effets d'irréel apparaissent de plus en plus régulièrement, et constituent des ensembles narratifs toujours plus conséquents, si bien que la séquence qui s'ouvre après le faux-départ de Casanova à la fin du même dîner⁹³⁶ devient un balancement continu entre réel et irréel : illusion d'une jeunesse retrouvée lorsqu'il traverse en secret le jardin d'Olivo ; extase érotique dans les bras de Marcolina, qui lui fait croire encore une fois à sa toute-puissance ; rêve qui le porte des sommets de la jouissance à l'angoisse de mort ; réveil avec Marcolina, qui lui donne à voir l'ignominie de sa propre vieillesse ; le duel avec Lorenzi, qui le confronte tout à la fois à la beauté sublime et à une jeunesse devenue inaccessible ; le trajet du retour jusqu'à Venise, qui lui semble un long rêve ; le retour à Venise enfin, qui voit les frontières entre passé et présent se brouiller, le cadre spatio-

⁹³⁵ C p. 151 ; EW 5, p. 104: „Er erzählte von Schauspielerinnen, Sängerinnen, Modistinnen, Gräfinnen, Tänzerinnen, Kammermädchen; von Spielern, Offizieren, Fürsten, Gesandten, Finanzleuten, Musikanten und Abenteuern; und so wundersam ward ihm selbst der Sinn von dem wieder neu gefühlten Zauber seiner eigenen Vergangenheit umfassen, so vollständig war der Triumph all des herrlich durchlebten, doch unwiederbringlich Gewesenen über das armselig Schattenhafte, das sich seiner Gegenwärtigkeit brüsten durfte, daß er eben im Begriffe war, die Geschichte eines hübschen blassen Mädchens zu berichten, das ihm im Dämmer einer Kirche zu Mantua seinen Liebeskummer anvertraut hatte, ohne daran zu denken, daß ihm dieses selbe Geschöpf, um sechzehn Jahre gealtert, als die Frau seines Freundes Olivo hier am Tische gegenüber saß; – als mit plumpem Schritt die Magd eintrat und meldete, daß vor dem Tore der Wagen bereitstehe. Und sofort, mit seiner unvergleichlichen Gabe, sich in Traum und Wachen, wann immer es nötig war, ohne Zögern zurechtzufinden, erhob sich Casanova, um Abschied zu nehmen.“

⁹³⁶ „Ohne sich irgend etwas, sei es Enttäuschung, sei es Groll, merken zu lassen, wandte sich Casanova zum Gehen, indem er durch eine jener klaren und einfachen Gesten, die nur ihm gehörten, zu verstehen gab, daß ihm niemand, auch Olivo nicht, folgen sollte.“ (EW 5, p. 105)

temporel se désagrèger, et l'action se terminer dans un sommeil qui n'a rien d'un retour au réel. Deux éléments, en particulier, doivent être retenus de cette longue succession : d'un côté, la fugacité de chaque épisode, puisque chacun est immédiatement remplacé par le suivant ; de l'autre, la diversité des sentiments auxquels Casanova est exposé, puisqu'il éprouve successivement une nostalgie dévorante, l'enthousiasme de la jeunesse retrouvée, l'extase de l'amour pleinement assouvi, l'angoisse de la perte et de la mort, le tragique de son propre avilissement, l'ivresse du duel. Ces deux dimensions (accumulation rapide, intensité et variété des sentiments), conjuguées l'une à l'autre, produisent un effet permanent de déréalisation. Il ne s'agit pas d'un artifice narratif gratuit : la mise en concurrence du réel avec tous les régimes d'expérience qui lui sont alternatifs ré-ouvre en permanence la possibilité d'une existence plus intense contre la morosité du présent. Il s'agit donc moins de tracer dans le texte toutes les marques qui identifient ces passages comme non-réels que d'analyser le type d'expérience, entre illusion et sublimation, qu'ils donnent à vivre.

S'il n'est pas systématiquement impliqué, le visuel, sous toutes ses formes, est un des leviers de ce basculement systématique dans l'irréel. Les impressions visuelles servent ainsi souvent à marquer le passage vers l'irréel. C'est le cas lors de la visite du cloître que nous avons évoquée plus haut : la construction progressive de la sensation d'irréel passe entre autres par le fait que la vue donne de moins en moins une vision claire du réel : soit que les choses vues apparaissent soudainement, comme par magie (« L'abbesse se tenait au milieu d'eux, comme surgie soudain des ténèbres. »⁹³⁷ ; « Puis soudain — et Casanova eut l'impression qu'il se réveillait d'un rêve confus — ils se retrouvèrent tous dans le parloir. »⁹³⁸ ; « L'abbesse conduisit ses hôtes à la porte [...], puis elle disparut brusquement avant même qu'ils eussent pu lui adresser leurs remerciements. »⁹³⁹), soit qu'elles restent plongées dans une pénombre qui les nimbe de mystère (« Au-delà de la grille flottaient des formes : nul n'eût pu dire si c'étaient trois, cinq ou vingt femmes voilées qui erraient çà et là derrière ces barreaux serrés, comme des fantômes effarouchés [...]. »⁹⁴⁰).

Le basculement vers l'irréel peut également se faire vers un espace intérieur qui oppose au réel la richesse des souvenirs, fussent-ils vagues ou évanescents. Comme si

⁹³⁷ C p. 108 ; EW 5, p. 82 : „Die Äbtissin stand in ihrer Mitte, wie aus dem Dämmer hervorgetaucht.“

⁹³⁸ C p. 109 ; EW 5, p. 82 : „Plötzlich aber – Casanova war es zumute, als wachte er aus einem wirren Traum auf – fanden sie sich alle im Sprechsaal wieder.“

⁹³⁹ C p. 109 ; EW 5, p. 83 : „Die Äbtissin geleitete ihre Gäste zur Tür [...] und war spurlos verschwunden, ehe jene nur Zeit gefunden hatten, ihr den schuldigen Dank auszusprechen.“

⁹⁴⁰ C p. 109 ; EW 5, p. 83 : „Jenseits des Gitters schwebten dunkle Gestalten ; niemand hätte zu unterscheiden vermocht, ob es drei oder fünf oder zwanzig verschleierte Frauen waren, die hinter den dichtgestellten Stäben wie aufgeschuchte Geister hin und her irrten [...].“

l'irréalité du monde, visuellement perçue, devenait le déclencheur d'une rêverie intérieure qui permettait d'échapper au présent. On trouve une première occurrence de ce phénomène lors de la promenade matinale de Casanova au lever du jour, juste avant qu'il ne découvre malgré lui la relation entre Marcolina et Lorenzi :

Mais ses pas firent crier le gravier, et il se hâta de marcher sur la prairie qui, dans la première lueur de l'aube, s'étendait à perte de vue. Puis il se glissa dans l'allée, du côté où il pourrait voir la fenêtre de Marcolina. Elle était toujours fermée, grillagée, voilée d'un rideau. [...] Au fond de la prairie flottait une légère vapeur grise, comme s'il y avait eu là un étang à peine visible, aux contours indécis. Casanova revit encore cette nuit de sa jeunesse dans le couvent de Murano — ou dans quelque autre parc — ou était-ce une autre nuit... il ne savait plus laquelle... peut-être étaient-ce des centaines de nuits qui dans son souvenir se fondaient en une seule, comme maintes fois des centaines de femmes qu'il avait aimées dans sa mémoire n'en faisaient plus qu'une qui, telle une énigme, flottait devant ses sens incertains.⁹⁴¹

Le processus est paradigmatique : le spectacle du jardin dans la brume du matin, où les distances et les contours se brouillent et qui semble lui-même une apparition fantasmatique, déclenche dans l'esprit de Casanova le retour du souvenir, souvenir qui ne consiste pas lui-même en une image claire et distincte. La sensation visuelle devient une surface de projection. Mais le sujet n'y projette pas l'image d'un autre jardin semblable ; il projette la confusion de ses souvenirs, comme si le spectacle visuel avait le pouvoir de briser l'ordonnement du réel en ouvrant une double brèche : vers le passé, mais aussi vers la beauté confuse de figures et d'images dont le charme réside précisément dans leur irréalité⁹⁴².

Le retour chez Olivo, prélude à la nuit d'amour avec Marcolina, sera ensuite mis en scène comme pénétration dans un monde qui n'est déjà plus celui du réel – et les perceptions visuelles sont aussi mobilisées :

Mettant la clef dans la serrure, qu'il eut vite trouvée, il ouvrit, pénétra dans le jardin, et referma derrière lui. De l'autre côté de la prairie, il voyait se dresser la maison et la tour qui paraissaient d'une hauteur et dans un lointain invraisemblables. Il resta un moment immobile et jeta un regard tout autour de lui [...]. Au lieu de continuer dans l'allée, dont le gravier faisait mal à ses pieds nus,

⁹⁴¹ C p. 88 ; EW 5, p. 72 : „Da auf dem Kies seine Schritte hörbar wurden, trat er gleich auf die Wiese über, die nun, im Frühdämmerchein, zu unwirklicher Weite sich dehnte. Dann schlich er sich in die Allee, nach der Seite hin, wo ihm Marcolinens Fenster in den Blick fallen mußte. Es war vergittert, verschlossen, verhängt, so wie er es zuletzt gesehen. [...] Aus dem Wiesengrund schwebte ein feiner grauer Dunst; als läge da ein durchsichtig-trüber Teich mit verschwimmenden Grenzen. Wieder dachte Casanova jener Jugendnacht im Klostergarten von Murano – oder eines andern Parks – oder einer andern Nacht; – er wußte nicht mehr welcher – vielleicht waren es hundert Nächte, die ihm in der Erinnerung in eine einzige zusammenflossen, sowie ihm manchmal hundert Frauen, die er geliebt, in der Erinnerung zu einer einzigen wurden, die als Rätselgestalt durch seine fragenden Sinne schwebte.“

⁹⁴² Une version très atténuée de ce phénomène – l'ouverture vers l'espace intérieur du souvenir grâce à la contemplation du paysage – se trouvait déjà dans une scène précédente, mais sans que l'irréalité de la contemplation visuelle ne se retrouve dans la confusion des images intérieures : „In scharfen schwarzen Linien schlossen die Baumwipfel alle Aussicht ab, und Casanova fühlte sich an irgendeinen geheimnisvollen Garten erinnert, in dem er vor vielen Jahren nächtlicherweile eine Geliebte erwartet hatte. »Murano«, flüsterte er vor sich hin und erbebte.“ (EW 5, p. 62)

il avança sur la prairie qui assourdissait le bruit de ses pas : sa marche était si légère qu'il avait l'impression de planer. « Éprouvais-je d'autres sensations, se dit-il, quand à trente ans je me lançais dans de pareilles aventures ! Est-ce que je ne sens pas comme brûler en moi les flammes du désir et couler dans mes veines toutes les sèves de la jeunesse ? Ne suis-je pas toujours Casanova, aujourd'hui comme autrefois ? »⁹⁴³

Là encore, la contemplation d'un paysage qui semble irréel, tant par son aspect que par ses dimensions, est le premier élément d'un monde qui n'est déjà plus soumis aux lois de la physique (disparition des sons ; abolition du principe de pesanteur) et ouvre une rêverie qui permet à Casanova de retrouver l'ivresse et la vitalité de la jeunesse. Encore une fois, donc, le visuel fonctionne comme un passage vers un régime d'expérience libéré de la pesanteur du réel. Cet effet est ici d'autant plus évident que l'apparition de l'image (la tour à une distance irréaliste) marque une rupture dans l'ordre du récit : happé par elle, Casanova s'immobilise (« Il resta un moment immobile et jeta un regard tout autour de lui [...] ») ; ce temps d'arrêt interrompt la description haletante et rythmée qui, depuis la fin du dîner et l'adieu à la famille d'Olivo, représentait Casanova en train de mettre son plan à exécution. Il signale le basculement vers un monde où les expériences psychologiques les plus diverses prendront le pas sur l'action tactique et efficace ; où le souvenir, le fantasme, le rêve, l'extase et le spectacle s'imposent peu à peu face au réel.

Le visuel n'est pas seulement un moment de transition vers l'irréel, il peut être en soi un des éléments qui, dans différentes séquences du récit, portent l'impression d'irréalité. Il se trouve même parfois être le support d'expériences émotionnelles intenses qui montrent par le visuel leur différence vis-à-vis du réel. Nous avons déjà analysé en détails la scène du duel, où il joue typiquement ce rôle : c'est grâce à lui (à travers l'image de Lorenzi et la mise en scène générale du spectacle) que ce duel penche du côté du métaphysique, entre inaccessibilité tragique de la jeunesse et sublimation de la beauté. De même, le regard de Marcolina dans la scène du réveil est moins un retour abrupt du réel (ce n'est sûrement pas un hasard si Schnitzler ne fait pas se succéder directement l'extase érotique et la confrontation avec

⁹⁴³ C p. 155 ; EW 5, p. 106 : „Er steckte den Schlüssel in das rasch gefundene Schloß, öffnete, trat in den Garten und sperrte hinter sich wieder zu. Er sah das Haus mit dem Turm jenseits der Wiese in unwahrscheinlicher Entfernung und in einer ebenso unwahrscheinlichen Höhe aufragen. Eine Weile stand er ruhig; er sah um sich [...]. Er wagte es, statt in der Allee, deren Kies seinen nackten Füßen weh tat, auf der Wiese weiterzugehen, die den Ton seiner Schritte verschlang. Er glaubte zu schweben, so leicht war sein Gang. – War mir anders zumute, dachte er, zur Zeit, da ich als Dreißigjähriger solche Wege ging? Fühl' ich nicht wie damals alle Gluten des Verlangens und alle Säfte der Jugend durch meine Adern kreisen? Bin ich nicht heute Casanova, wie ich's damals war?"; un peu plus tard dans la scène, quand il pénètre dans la chambre de Marcolina, une même extension soudaine et irréaliste de l'espace sera mentionnée ; il n'est pas impossible selon nous de le voir comme un élément de l'atmosphère teintée d'irréalité qui prélude à l'extase érotique décrite juste après : „[...] und nun wäre er in völliger Finsternis dagestanden, wenn nicht aus der Tiefe des Gemachs, in unbegreiflicher Entfernung [...] ein mattes Schimmern ihm den Weg gewiesen hätte.“ (EW 5, p. 108)

Marcolina, mais insère entre eux le rêve, qui a manifestement une fonction de transition) qu'une nouvelle expérience métaphysique, qui provoque chez Casanova un sentiment de déchéance (déchéance morale, mais surtout, bien plus grave aux yeux de Casanova, déchéance de la vieillesse) à la fois plus violent et moins durable que s'il s'agissait d'une complète prise de conscience.

Un autre passage de cette longue séquence finale s'appuie sur le visuel pour représenter une expérience qui s'oppose au réel par son intensité : le rêve que Casanova fait dans le lit de Marcolina, avant que celle-ci ne le surprenne à l'aube. Comme souvent chez Schnitzler, le rêve est représenté *in extenso*, comme si nous étions dans la conscience même du personnage. Il est difficile de délimiter parfaitement le début du rêve par opposition aux pensées conscientes du personnage⁹⁴⁴. Cette transition *quasi* imperceptible, fréquente chez Schnitzler, a certes une fonction réaliste (il représente le passage confus entre veille, somnolence et rêve tel que tout un chacun peut en faire l'expérience), mais peut également s'expliquer pour des raisons de composition narrative : ne pas isoler le rêve comme un épisode narratif à part, c'est préserver le continuum du flux de pensées, et donc ainsi faire d'autant plus ressortir les effets produits par la rhétorique du rêve. Parmi ces effets, on compte notamment un certain nombre de visions qui sont des marqueurs de l'esthétique onirique, et qui en même temps contribuent à l'effet général de ce rêve : montrer avec une intensité maximale les sentiments et pulsions qui occupent l'esprit de Casanova dans la nouvelle. Les visions représentées au début du rêve (des figures anonymes croisées, puis la salle de jeu où sont assemblés les sénateurs) montrent déjà cette double tendance :

Il glissait avec elle sur de mystérieux et étroits canaux, entre des palais, dans l'ombre desquels il se retrouvait enfin chez lui, sous des arches de ponts que traversaient des formes vagues : beaucoup, par-dessus le parapet, leur faisaient des signes de bienvenue et s'évanouissaient avant qu'on eût pu les reconnaître. [...] Des personnages costumés gravissaient ou descendaient les marches [de l'escalier] ; certains s'arrêtaient curieusement, mais qui pouvait, sous leurs masques, reconnaître Casanova et Marcolina ? Il entrait avec elle dans la salle de fête : on y jouait gros jeu. Tous les sénateurs, en manteau de pourpre, y compris Bragadino, se pressaient autour de la table. [...] Il gagnait, il gagnait tout l'or qui était sur la table, mais cela ne suffisait pas, les sénateurs devaient lui donner des lettres de change ; ils perdaient leurs fortunes, leurs palais, leurs manteaux de pourpre... ils n'étaient plus que des mendiants qui se traînaient en haillons autour de lui, qui lui

⁹⁴⁴ „[...] dann wollte er sie mit sich nehmen, sofort, in dieser selben Stunde noch; – mit ihr im Grauen der Frühe das Haus verlassen, mit ihr in den Wagen steigen, der draußen an der Straßenbiegung wartete... mit ihr davon fahren, für immer sie halten, sein Lebenswerk damit krönen, daß er, in Jahren, da andre sich zu einem trüben Greisentum bereiten, die Jüngste, die Schönste, die Klügste durch die ungeheure Macht seines unverlöschlichen Wesens gewonnen und sie für alle Zeit zur Seinen gemacht hatte. Denn diese war sein, wie keine vor ihr. Er glitt mit ihr durch geheimnisvolle schmale Kanäle, zwischen Palästen hin, in deren Schatten er nun wieder heimisch war...“ (EW 5, p. 109)

baisaient la main, et à côté cependant, dans une salle rouge et sombre, on dansait au son de la musique.⁹⁴⁵

Les premiers personnages croisés lors de l'arrivée à Venise, qui ont tous en commun de n'être jamais parfaitement identifiables, soit parce qu'ils sont aperçus trop vite, soit parce qu'ils sont masqués, correspondent ainsi à une caractéristique des mondes oniriques, où les perceptions peuvent être fugaces, incertaines, et ne permettent pas en tout cas une prise en vue parfaitement fiable et assurée du monde. On peut lire dans ces figures fuyantes et mystérieuses, également, le sentiment ambigu de Casanova vis-à-vis du retour à Venise, entre le bonheur de retrouver la ville tant espérée et une forme d'inquiétude vis-à-vis d'un endroit qui lui reste finalement étranger et n'apporte pas la libération attendue. La mise en scène des sénateurs, de leur côté, devient une traduction visuelle de la double pulsion – d'agressivité et de profond mépris – que Casanova ressent à leur égard. Cette double pulsion, qui plus tôt dans le récit avait été mentionnée explicitement⁹⁴⁶, se transforme ici en image radicalisée, à la fois violente et grotesque, des sénateurs en haillons rampant aux pieds de Casanova et lui baisant les mains. Une autre fonction est enfin attribuée au visuel : mimer la structure générale du rêve à travers l'évolution des sensations visuelles. Le rêve se caractérise en effet par la disparition progressive du sentiment de plénitude et de toute-puissance (conquête de Marcolina, victoire au jeu, richesse, pouvoir face aux sénateurs) au profit d'une quête désespérée (retrouver Marcolina) qui donne au contraire à voir l'angoisse et l'impuissance – jusqu'à la noyade finale. Le rêve fonctionne comme le pendant du passage qui immédiatement auparavant décrivait l'ivresse extatique ressentie par Casanova dans les bras de Marcolina, et semble ainsi constituer l'autre volet, aussi douloureux que nécessaire, de l'expérience amoureuse : celle-ci est autant le bonheur de posséder Marcolina que l'angoisse de l'impuissance et de la perte thématifiée dans le rêve. Cette expression de l'angoisse passe ainsi par des éléments visuels : la perte de Marcolina est d'autant plus cruelle qu'elle est constatée visuellement (« Casanova voulait danser avec Marcolina, mais elle avait disparu.

⁹⁴⁵ C p. 161-162 ; EW 5, p. 109 : „Er glitt mit ihr durch geheimnisvolle schmale Kanäle, zwischen Palästen hin, in deren Schatten er nun wieder heimisch war, unter geschwungenen Brücken, über die verdämmernde Gestalten huschten; manche winkten über die Brüstung ihnen entgegen und waren wieder verschwunden, eh' man sie recht erblickt. [...] [T]reppauf, treppab liefen Vermummte – manche blieben neugierig stehen, aber wer konnte Casanova und Marcolina hinter ihren Masken erkennen? Er trat mit ihr in den Saal. Hier wurde ein großes Spiel gespielt. Alle Senatoren, auch Bragadino, in ihren Purpurmänteln, reihten sich um den Tisch. [...] [Casanova] gewann, er gewann alles Gold, das auf dem Tische lag, das war aber zu wenig; die Senatoren mußten Wechsel ausstellen; sie verloren ihr Vermögen, ihre Paläste, ihre Purpurmäntel, – sie waren Bettler, sie krochen in Lumpen um ihn her, sie küßten ihm die Hände, und daneben, in einem dunkelroten Saal, war Musik und Tanz.“

⁹⁴⁶ In irgendeiner Verkleidung wollte er sich nach Venedig schleichen und all die Wichte auf listige Weise com Leben zum Tode bringen; [...] es kam darauf an, dort zu sein! Dann war es vielleicht gar nicht nötig, irgendwen umzubringen; es gab allerlei Arten von Rache, witzigere, teuflischere, als eine Mordtat wäre.“ (EW 5, p. 88-89)

[...] Où donc était Marcolina ? Ne lui avait-il pas constamment tenu le poignet ? »⁹⁴⁷), donc dans le tragique d'un après-coup, comme si seule la constatation visuelle de l'absence pouvait traduire l'idée de la perte. Le gondolier masqué⁹⁴⁸, le dédale des canaux⁹⁴⁹, les nonnes indistinctes dans le cloître de Murano⁹⁵⁰ sont autant d'éléments visuels qui manifestent son incapacité à voir, à reconnaître, à s'orienter, et forment toutes ensemble l'image de son impuissance et de son angoisse. Ainsi, dans ce rêve qui est le miroir inversé de la scène d'extase, où l'éloignement tragique d'avec Marcolina a remplacé la fusion de l'étreinte amoureuse, où tous les signes de la puissance (gloire, autorité, argent) se retournent en leur inverse, le visuel participe de ce mouvement général : en plus de représenter les pulsions comme dans un miroir grossissant, il contribue par la fugacité et l'incertitude qui le caractérisent à rendre omniprésentes les sensations d'angoisse et d'impuissance.

En faisant la somme des séquences où l'effet de déréalisation passe au moins en partie par le visuel (la visite du cloître, l'expédition nocturne de Casanova, le rêve, le réveil avec Marcolina, le duel), on se rend compte que le visuel est un élément central de la dialectique entre réel et irréel qui est au fondement même de *Casanovas Heimfahrt*. L'effet déréalisant du visuel se joue à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, parce que le passage vers des régimes où le principe de réalité est battu en brèche mobilise presque systématiquement le visuel. Souvent la perception se brouille et ouvre sur la rêverie ou le souvenir ; les distances se distendent, comme si le personnage était déjà dans un monde qui n'est pas soumis aux lois physiques ; le regard se perd dans les méandres d'un cloître ou d'une Venise rêvée, donnant à croire que les images qui se présentent à la conscience sont celles d'un rêve, non de la réalité. A chaque fois, le visuel fonctionne comme une brèche qui ouvre vers un régime d'expérience alternatif au réel. Il est central dans les régimes d'expérience qui se distinguent du réel : les visions fantasmées où Casanova se figure Marcolina dans des poses érotiques ; les images du rêve qui traduisent les pulsions profondes de Casanova (images des sénateurs comme pulsion agressive ; disparition de Marcolina, figures évanescents et visage masqué du gondolier comme figurations

⁹⁴⁷ C p. 153 ; EW 5, p. 110 : „Casanova wollte mit Marcolina tanzen, doch die war fort. [...] Wo war Marcolina? Hatte er nicht die ganze Zeit ihr Handgelenk gehalten?“

⁹⁴⁸ „Natürlich wußte der Ruderer, wo Marcolina weilte; warum aber war er auch maskiert? Das war früher nicht üblich gewesen in Venedig. Casanova wollte ihn zur Rede stellen, aber er wagte es nicht. Wird man so feig als alter Mann?“ (EW 5, p. 110)

⁹⁴⁹ „Nur weiter, weiter, durch das Gewirr von Kanälen [...]. Und immer weiter – was für eine Riesenstadt war Venedig in diesen fünfundzwanzig Jahren geworden!“ (EW 5, p. 110)

⁹⁵⁰ „Hinter den Stäben schwebten weibliche Gestalten. Nonnen – doch sie trugen alle weltliche Tracht. Er wußte es, obwohl er sie gar nicht sah [...].“ (EW 5, p. 110)

d'angoisse) ; les souvenirs où se confondent les images des femmes de toute sa vie, pour donner à voir une image fantasmée du désir érotique. Ces expériences ont en commun de passer par le visuel, ce qui les rend plus intenses que le réel.

Ensuite, parce que le visuel participe pleinement aux régimes d'expérience alternatifs qui sont mis en place par le récit. Le regard parcellaire qui prédomine dans le rêve (visions fugaces, visages qu'il n'arrive pas à reconnaître, sensation de perte quand on ne voit plus) marque à la fois le passage dans un ordre qui n'est plus celui du réel, et contribue à imposer les sensations d'angoisse et d'impuissance qui caractérisent ce passage. Les images de Lorenzi pendant le duel matérialisent la distance infranchissable entre Casanova et la jeunesse qu'il désire tant, mais apparaissent en même temps comme une célébration enivrante du corps sublimé. L'image balançant entre échec et sublimation est à la fois un substrat de tragique et une source réelle de jouissance enthousiaste. Dans les deux cas, et de surcroît par son ambiguïté même, l'image produit une impression de déréalisation – qui lors du duel est confirmée par la réaction d'un Casanova chancelant face au cadavre. Surprenantes, sublimes et pourtant ambiguës, elles semblent dépasser en elles-mêmes le cadre d'une réalité ordonnée, fiable, simple à lire et à comprendre. Ces images ne simplifient pas l'expérience, mais en montrent la complexité, la dimension plurielle, voire contradictoire. Elles sont une pure expérience, et par-là même situent l'action hors du domaine du jugement.

Enfin, et surtout, parce que la structure qui détermine peu à peu le récit, que l'on propose d'appeler une structure de l'insaisissable, aligne des tableaux tous plus intenses les uns que les autres (le rêve, le réveil face à Marcolina, le duel avec Lorenzi), mais qui ne sont précisément que des visions : remplacés par l'image suivante, ils n'impriment pas leur empreinte dans le tissu narratif. Même la scène de réveil face à Marcolina, qui est mise en scène de la confrontation ultime de Casanova avec sa propre turpitude, ne conduit pas à une pause narrative. Pas d'introspection morale du personnage, pas de prise de recul orchestrée par le narrateur. Le récit ne s'interroge pas sur la conduite de Casanova, mais donne à voir les abîmes aussi effroyables que jouissifs dans lesquels il est successivement plongé. Dans l'enchaînement effréné des séquences à partir du faux-départ de Casanova, les transitions d'un extrême à l'autre mettent en place une esthétique du monumental qui transpose l'intérêt du récit du domaine moral au domaine existentiel. Dans cette déconstruction organisée du jugement moral par le récit, le visuel s'impose comme succession d'images aussi cruciales que fugaces. Cette dimension de succession en fait l'une des composantes principales du système de l'insaisissable. Lorsqu'il pense rétrospectivement à ces épisodes, Casanova lui-

même ne voit qu'un enchaînement de tableaux et de figures qu'il n'arrive pas toujours à démêler les unes des autres :

Aussi, plus tard, la mémoire de ces deux jours et deux nuits se confondait-elle avec le rêve qu'il avait fait dans le lit de Marcolina. Le duel entre deux hommes nus dans une prairie, au soleil levant, faisait aussi en quelque sorte partie de ce rêve, où maintes fois, de façon mystérieuse, il devenait au lieu de Casanova, Lorenzi, non plus le vainqueur mais la victime, non plus le fugitif mais le mort, sur le jeune corps duquel se jouait la brise du matin. Et tous deux, lui-même et Lorenzi, n'avaient pas plus de réalité que les sénateurs en manteaux de pourpre qui, comme des mendiants, se traînaient à genoux devant lui, et pas moins que ce vieux, appuyé au parapet d'un pont, auquel il avait, un soir, jeté une aumône par la portière.⁹⁵¹

La sensation éprouvée par Casanova rejoint la mise en scène organisée par le récit : les différents épisodes et les figures qui les peuplent ne peuvent être distingués du point de vue de leur réalité. Leur échelle commune est ici davantage celle du visuel (ce sont des figures qui apparaissent puis disparaissent ; ce sont des figures qui ont pour seule réalité leur existence comme images dans la conscience de Casanova) que celle du réel (puisque se croisent ici les images de vivants, de morts, les visions du rêve, du fantasma ou du souvenir). Le paragraphe ci-dessus identifie ainsi la fonction du visuel dans *Casanovas Heimfahrt* : rapprocher réel et irréel ; contribuer à la mise en place d'un système de l'insaisissable ; utiliser la force des images pour créer de pures expériences, libérées d'un schéma uniquement (monologiquement) moralisateur.

3. Rôle du visuel dans la construction d'un personnage insaisissable

Dernier élément à travers lequel le visuel contribue à la mise en place d'une poétique de l'insaisissable dans *Casanovas Heimfahrt* : la construction du personnage principal, et plus particulièrement le jeu sur les différentes représentations visuelles qui sont données de Casanova. Celui-ci apparaît ainsi sous un jour complètement différent selon le regard qui est porté sur lui – plus précisément : selon le personnage (ou l'instance textuelle) qui le regarde. Pour les personnages périphériques (Olivo, le marquis et son épouse, l'abbé), Casanova est un

⁹⁵¹ C p. 180 ; EW 5, p. 119 : „So floß später die Erinnerung dieser zwei Tage und Nächte mit dem Traum zusammen, den er in Marcolinens Bett geträumt, und auch der Zweikampf der zwei nackten Menschen auf einem grünen Rasen im Frühsonnenschein gehörte irgendwie zu diesem Traum, in dem er manchmal in einer rätselhaften Weise nicht Casanova, sondern Lorenzi, nicht der Sieger, sondern der Gefallene, nicht der Entfliehende, sondern der Tote war, um dessen blassen Jünglingsleib einsamer Morgenwind spielte; und beide, er selbst und Lorenzi, waren nicht wirklicher als die Senatoren in den roten Purpurmänteln, die als Bettler vor ihm auf den Knien herumgerutscht waren, und nicht weniger wirklich als jener ans Geländer irgendeiner Brücke gelehnte Alte, dem er in der Abenddämmerung aus dem Wagen ein Almosen zugeworfen hatte.“

mythe ; pour Amalia, il est une image éternelle de l'amour ; pour Lorenzi, il est un rival qui déclenche à la fois envie, haine et impertinence ; pour Marcolina, personnage clairvoyant s'il en est, il est un homme vieillissant qui ne cesse de tomber dans les pièges de son propre narcissisme, et dont elle se fait un plaisir de moquer les illusions (sa réaction dans la scène du réveil peut d'ailleurs être lue comme la version radicale, tragique, de cette posture générale). La position du narrateur vis-à-vis du personnage correspond à ce faisceau pluriel, voire contradictoire de représentations. D'une part, il souligne fréquemment (certaines répétitions faisant approcher du cliché) les qualités exceptionnelles, mythiques, de Casanova : l'acuité de sa vue⁹⁵² et l'agilité de ses gestes⁹⁵³ relèvent du surnaturel ; son jugement est infaillible⁹⁵⁴ ; sa mémoire est déconcertante ; la maîtrise de ses réactions est totale⁹⁵⁵. Le narrateur, sans ciller, reconnaît le caractère exceptionnel du personnage. Mais ne cesse en même temps d'inciter à une prise de recul, principalement en soulignant les défauts qui, au cours du récit, ne manquent pas d'apparaître : notamment, il relève systématiquement les fraudes intellectuelles qui sont caractéristiques du discours et des récits de Casanova :

De tout cela et de bien d'autres choses il parlait comme d'incidents récents, alors qu'en réalité ces faits remontaient à des années, voire à des dizaines d'années. Il y ajoutait mainte invention, sans avoir bien conscience de ses gros ou menus mensonges, tout heureux de son propre humour et de l'intérêt avec lequel on l'écoutait.⁹⁵⁶

Cette fois encore il fut si adroit dans l'exposé de ses ingénieuses et fantaisistes théories, qu'il se mit, comme cela lui arrivait souvent, à croire à toutes les balivernes qu'il débitait [...].⁹⁵⁷

Mais [...] il sut fort bien, là encore, jouer l'homme innocent et aimable, et il amusa bientôt tout le groupe avec le récit de toutes sortes d'aventures qui lui étaient, soi-disant arrivées dans son dernier

⁹⁵² Casanova, dessen scharfe Augen sich die Fähigkeit bewahrt hatten, selbst das Dunkel der Nacht zu durchdringen, hatte sie früher bemerkt als der Gatte.“ (EW 5, p. 41) ; „[...] denn was für andre Augen noch undurchdringliche Finsternis gewesen wäre, war für die seinen nur tiefe Dämmerung.“ (EW 5, p. 106)

⁹⁵³ „Leise öffnete Casanova die Tür, ging vorsichtig über die Treppe hinab, mit seiner oft erprobten Geschicklichkeit brachte er es zuwege, daß die Holzstufen unter seinem Schritt nicht im geringsten knarrten [...].“ (EW 5, p. 71)

⁹⁵⁴ „Und sofort, mit seiner unvergleichlichen Gabe, sich in Traum und Wachen, wann immer es nötig war, ohne Zögern zurechtzufinden, erhob sich Casanova, um Abschied zu nehmen.“ (EW 5, p. 104) ; „Er überlegte mit der kalten Ruhe, die ihm in den gefährlichsten Momenten seines Daseins immer eigen gewesen war.“ (EW 5, p. 115) ; „Hätte Casanova nicht mittels seiner Urteilskraft das Erlebte und Geträumte auseinanderzuhalten vermocht, so hätte er sich einbilden können, dass er in Marcolinens Armen in einen wirren Traum verfallen war, aus dem er erst beim Anblick des Campanile von Venedig erwachte.“ (EW 5, p. 119)

⁹⁵⁵ „Casanova hatte längst zu Ende gelesen, aber noch immer hielt er das Blatt vors Gesicht, um die Totenblässe seiner verzerrten Züge nicht merken zu lassen. (...) »Ich danke«, sagte Casanova und ließ sein Antlitz wieder sehen, dem er nun dank seiner außerordentlichen Verstellungskunst einen ruhigen Ausdruck zu verleihen vermocht hatte.“ (EW 5, p. 88)

⁹⁵⁶ C p. 32-33 ; EW 5, p. 44 : „Von all dem und manchem andern sprach er, als hätte es sich in einer eben erst verflossenen Zeit zugetragen und läge nicht in Wirklichkeit Jahre und Jahrzehnte zurück; mancherlei erfand er dazu, ohne sich seiner größeren und kleinern Lügen selber recht bewußt zu werden, freute sich seiner Laune wie der Teilnahme, mit der man ihm lauschte [...].“

⁹⁵⁷ C p. 49 ; EW 5, p. 52 : „Noch immer war er so geschickt im Vortrag seiner schwindelhaft geistreichen Theorien, daß er auch diesmal, wie es ihm oft geschah, an all das Unsinnige zu glauben begann, das er vortrug.“

voyage de Rome à Venise. Ces histoires étaient d'ailleurs à peu près véritables, seulement elles remontaient en réalité à quinze ou vingt ans.⁹⁵⁸

Le narrateur agit comme instance de contrôle : il rappelle au lecteur que tout, avec Casanova, menace de basculer dans la tromperie. La figure, qui se veut mythique, et pourrait être construite comme telle par le récit, est ainsi ramenée à sa condition actuelle, réelle : celle d'un faussaire. Les différents points de vue portés sur Casanova montrent un personnage aux facettes toujours changeantes, et qui par cette pluralité même trouble le lecteur. Tour à tour lâche, pathétique, naïf, violent, malhonnête ; et en même temps séducteur, clairvoyant, stratège, lucide, superbe de courage et d'humilité. Casanova se présente à nous comme une surface où s'imprime toujours un nouveau visage.

Allons plus loin : appliquons à la construction narrative du personnage les paradigmes visuels qui nous semblent si centraux dans la construction du récit en général. On verra que la façon dont, très concrètement, et très visuellement, le lecteur voit le personnage est pour beaucoup dans l'édification d'un personnage insaisissable. Certes, le narrateur, dans son entreprise de décrédibilisation de Casanova, joue des effets visuels. La moquerie n'est jamais aussi marquante que quand elle est mise en scène comme une image. Au début du récit, à travers les yeux du narrateur, puis d'une paysanne croisée sur la grand-route, Casanova apparaît comme un vieil homme fou et solitaire, ce qui constitue d'emblée un effet de démythification radical où le comique joue en défaveur du personnage. La dimension visuelle de la représentation, qui passe par la théâtralité des gestes, de la démarche, des regards et des grimaces, est bien ici l'élément central de l'effet comique :

Il murmura une malédiction, sans bien savoir à qui ou à quoi il la destinait, et, saisissant la poignée de son épée, lançant de tous côtés des regards hostiles, comme si dans la solitude des yeux invisibles le narguaient, il reprit brusquement le chemin de la ville [...]. [...] Une jeune femme [...] jeta sur Casanova, qui, le visage bouleversé, marmottant entre ses dents des paroles incompréhensibles, avançait à grandes enjambées sous les marronniers déflourés de la route, un regard d'abord curieux et moqueur [...].⁹⁵⁹

Dans la suite du récit, le narrateur jouera encore de visualité pour malmener son personnage. Au moment de découvrir la liaison entre les deux jeunes amants que sont Marcolina et

⁹⁵⁸ C p. 189 ; EW 5, p. 123 : „Aber [er] verstand es vielmehr, auch hier den Harmlosen und Liebenswürdigen zu spielen, und unterhielt bald die Gesellschaft nach seiner Art mit der Erzählung von allerlei heitern Abenteuern, die ihm auf seiner letzten Reise von Rom hierer begegnet waren; – Geschichten, die, wenn auch im ganzen ziemlich wahr, in Wirklichkeit immerhin fünfzehn bis zwanzig Jahre zurücklagen.“

⁹⁵⁹ C p. 11 ; EW 5, p. 33-34 : „[...] er murmelte einen Fluch vor sich hin, ohne recht zu wissen, wen oder was er damit treffen wollte ; und, den Griff seines Degens umklammernd, feindselige Blicke nach allen Seiten sendend, als richteten aus der Einsamkeit ringsum unsichtbare Augen sich höhrend auf ihn, wandte er plötzlich seine Schritte nach der Stadt zurück [...]. [...] Ein junges Weib [...] blickte Casanova, wie er verzerrten Gesichtes, Unverständliches durch die Zähne murmelnd, unter den abgeblühten Kastanienbäumen der Heerstraße langbeinig ausschreitend einherkam, zuerst neugierig spöttisch ins Gesicht [...].“

Lorenzi, Casanova est tourné en dérision lorsqu'il est représenté en vieil homme rampant, se trainant à quatre pattes, perclus de courbatures :

Casanova était toujours couché sous le banc, les bras étendus. Un instant après, il s'éloigna en rampant, jusqu'au milieu de l'allée, puis, toujours à quatre pattes, jusqu'à un endroit où on ne pouvait le voir ni de la fenêtre de Marcolina ni d'aucune autre. Alors il se releva, le dos endolori, s'étira et reprit enfin conscience, redevint lui-même [...].⁹⁶⁰

La retranscription méticuleuse de chaque détail visuel donne un tableau d'ensemble d'autant plus cruel que le Casanova ridicule qui se trouve comme à nos pieds contraste avec les silhouettes évanescences, les gestes éthérés, les présences spectrales qui venaient d'être décrits en Marcolina et Lorenzi.

Dernière occurrence de cette visualité cruelle, la séquence parfaitement cinématographique qui montre l'entrée de Casanova dans le jardin au matin du deuxième jour :

[...] puis il mit son meilleur costume, un habit de cérémonie en quelque sorte, qu'il aurait déjà revêtu la veille au soir s'il avait trouvé le temps de se changer ; mais il était bien aise maintenant de paraître devant Marcolina dans une tenue plus élégante que la veille, sous un nouvel aspect, pour ainsi dire.

C'est sous un habit de soie, gris, tout brodé et garni de larges dentelles espagnoles, un gilet jaune et une culotte de soie cerise, avec une allure noble sans trop de fierté, un sourire supérieur mais gracieux sur les lèvres, et dans les yeux le feu d'une jeunesse impérissable, qu'il fit son entrée dans le jardin. Mais à sa grande déception, il n'y trouva d'abord qu'Olivo qui l'invita à s'asseoir à côté de lui [...].⁹⁶¹

L'introduction, dans la chambre et les pensées de Casanova, ne laisse aucun doute quant à son état d'esprit : il s'agit de séduire Marcolina, et tout détail vestimentaire doit l'aider dans ce dessein. La description de l'entrée proprement dite, en gros plan sur l'habit d'apparat, qui se prolonge avec la description ironique d'un sourire qu'on est obligé de qualifier d'hollywoodien, d'un œil qui se veut jupitérien, est brusquement réduite à néant lorsque la

⁹⁶⁰ C p. 91 ; EW 5, p. 73: „Auch Casanova lag noch da, wie zuvor, die Hände vor sich hingestreckt, unter der Bank. Nach einer Weile kroch er weiter, in die Mitte der Allee, und weiter auf allen vieren, bis er an eine Stelle kam, wo er weder von Marcolinens Fenster, noch von einem andern aus gesehen werden konnte. Nun erhob er sich mit schmerzdem Rücken, reckte sich in die Höhe, dehnte die Glieder und kam endlich zur Besinnung [...].“

⁹⁶¹ C p. 98 ; EW 5, p. 77: „[...] dann legte er sein besseres, eine Art von Staatsgewand an, wie er schon gestern abend getan hätte, wenn er nur Zeit gefunden, die Kleidung zu wechseln; doch war er's nun ganz zufrieden, daß er heute in vornehmerer Tracht, als am vergangenen Tag, ja gewissermaßen in einer neuen Gestalt vor Marcolina erscheinen durfte.

In einem Rock von grauer Glanzseide mit Stickereien und breiten spanischen Silberspitzen, in gelber Weste und kirschroten seidnen Beinkleidern, in edler, dabei nicht geradezu stolzer Haltung, mit einem zwar überlegenen aber lebenswürdigen Lächeln um die Lippen, und das Auge wie im Feuer unverlöschlicher Jugend strahlend, so trat er in den Garten, wo er zu seiner Enttäuschung vorerst nur Olivo vorfand, der ihn einlud, neben ihm am Tische Platz [...] zu nehmen. “

caméra du narrateur quitte l'image grandiloquente et pleine d'autosatisfaction de Casanova et se retourne vers le jardin, où Casanova ne trouve pas Marcolina comme il s'y attendait, mais bien Olivo. La mise en scène relève *quasi* du gag, et anticipe une figure cinématographique (d'un cinéma certes de seconde zone) montrant la surprise du personnage tout en se moquant du tour qui lui est joué. Le dispositif visuel est ici prépondérant, puisqu'il porte l'effet de surprise et de comique, en s'attardant sur Casanova d'abord, Casanova aveugle parce qu'il ne regarde que lui-même, en montrant Olivo à la place de Marcolina ensuite. Par ce jeu de caméra, la vanité de Casanova est à la fois montrée et moquée.

Cette stratégie est néanmoins contrebalancée par d'autres effets qui, tout autant, sont produits par la façon dont Casanova apparaît. Nous ne nous intéressons pas ici aux descriptions proprement dites du personnage, mais bien au fait que, peu à peu, s'instaure entre lui et le lecteur un rapport visuel, qui contribue pleinement à faire de Casanova un personnage insaisissable. Et c'est justement parce qu'il est insaisissable que le personnage impose au lecteur un rapport visuel : au fur et à mesure que le récit avance, on a de plus en plus de mal à suivre Casanova. Il arrive qu'il échappe au regard du narrateur, qui s'attarde sur un plan alors que Casanova est déjà ailleurs, plus loin, écoutant la voix de son désir et imaginant les moyens de le satisfaire. C'est la scène, anecdotique mais révélatrice d'une tendance narrative profonde, qui décrit Olivo allant retrouver Casanova dans sa chambre au réveil : le narrateur s'attarde à décrire les gestes d'Olivo, alors que Casanova est déjà à la fenêtre, en train de regarder Marcolina dans le jardin. Déjà tourné vers la personne à séduire, vers l'objectif à atteindre, le personnage sort du champ de vision d'un narrateur qui, à la manière d'Olivo, et qui justement ici est réduit au même niveau, semble trop naïf pour suivre les mouvements tactiques du guetteur :

Olivo était devant lui. « [...] dès qu'il vous plaira, Chevalier, nous partirons pour le couvent. Mais que vois-je, le vent a éparpillé vos feuillets. » Et il se mit en devoir de les ramasser. Casanova le laissa faire : il s'était approché de la fenêtre, et regardait, rangées autour de la table, [...], et toutes vêtues de blanc, Amalia, Marcolina et les trois petites filles.⁹⁶²

La tournure est minime, mais elle marque de fait un décalage qui sépare ce qui est montré par le narrateur (Olivo, accroupi, en train de ramasser les feuilles dispersées) et ce que fait par ailleurs Casanova. L'utilisation du plus-que-parfait (*er war ans Fenster getreten*) marque une

⁹⁶² C p. 96 ; EW 5, p. 76 : „Olivo stand vor ihm. »[...] sobald Sie befehlen, Herr Chevalier, wollen wir unsere Fahrt nach dem Kloster antreten. Doch ich sehe, der Wind hat Ihnen die Blätter verstreut!« Und er machte sich daran, die Papiere vom Fußboden aufzulesen. Casanova ließ es geschehen, denn er war ans Fenster getreten und erblickte, um den Frühstückstisch gereiht, [...], alle weiß gekleidet, Amalia, Marcolina, und die drei kleinen Mädchen.“

action accomplie – sans qu'on ait eu le loisir de la voir en train de s'accomplir. Sans qu'Olivo ne l'ait vue, bien sûr, mais sans non plus que le narrateur ne l'ait suivie. Pour la première fois, le narrateur, par ailleurs omniscient et volontiers ironique vis-à-vis de Casanova, est en retard. Ce décalage minime prend tout son sens quand on le replace dans la perspective du rapport de force entre un narrateur qui cherchera toujours à dénoncer les libertés prises par Casanova et le personnage lui-même, qui cherchera à prendre le contrôle du récit comme il essaie peu à peu de reprendre le contrôle des événements qui structurent l'intrigue. Cette impression d'un personnage qui échappe au narrateur – et donc aussi au lecteur – sera ensuite renforcée par deux scènes où le lecteur se retrouve pris de cours par Casanova.

La première fois, là aussi de façon *quasi* imperceptible, lorsque Casanova vient de découvrir la liaison entre Marcolina et Lorenzi. Après qu'il a vu Lorenzi quitter le jardin, le récit se concentre exclusivement sur les pensées du personnage, qui occupent le texte en continu jusqu'à ce que le narrateur interrompe – on aurait presque envie de dire : soit obligé d'interrompre – leur cours : « Il se trouva soudain devant la porte du jardin : elle était fermée à clef. Ainsi Lorenzi en avait une clef ! »⁹⁶³. Le lecteur prend alors conscience que, suivant les pensées de Casanova, il n'en voyait aucun des gestes. Il l'entendait ruminer sa défaite, essayer d'imaginer – vainement – des façons de tirer profit de cette découverte, mais ne le voyait pas parcourir le jardin pour reconstituer le stratagème organisé par les deux amants. Avec cette remarque venant encore une fois *a posteriori*, une fois que Casanova est déjà devant la porte, le lecteur prend conscience de ce qui lui était resté caché. Il voyait le Casanova jaloux, violent, impuissant, qui insultait intérieurement Marcolina ; mais il ne voyait pas le Casanova stratège, qui, presque inconsciemment semble-t-il, était déjà orienté vers la reconstitution des faits, la compréhension des choses, donc vers la possibilité de reprendre le contrôle.

La seconde fois, de façon beaucoup plus évidente, au moment où Casanova propose à Lorenzi un marché pour le sauver du déshonneur ou du suicide. Cette longue scène, qui consiste *quasi* exclusivement en un soliloque de Casanova, montre sa double prise de pouvoir. Sur le cours de l'intrigue, puisqu'il expose dans un plan minutieusement préparé la façon dont il compte tirer profit de la dette du jeune homme pour obtenir la nuit qu'il désirait tant avec Marcolina. Mais sur le récit, également, dans la mesure où il est alors devenu le moteur du récit, monopolisant la parole et dictant le rythme de la narration. Les deux dimensions, bien sûr, sont liées. C'est parce que le moment est venu pour lui de faire basculer le cours de

⁹⁶³ C p. 93 ; EW 5, p. 74: „Er fand sich plötzlich an der Gartentür. Sie war versperrt. Lorenzi hatte also einen Nachschlüssel.“

l'intrigue qu'il accapare la conduite du récit. Le soliloque constitue ainsi un pur effet d'autorité. Autorité qui s'impose à Lorenzi, tout d'abord. Casanova établit sa maîtrise par le contenu de ses paroles : il sait tout, c'est-à-dire : il connaît Lorenzi mieux que lui-même⁹⁶⁴ ; il sait ce que Lorenzi pense être un secret connu de lui seul (la nuit d'amour avec Marcolina, l'existence du double de la clef) ; il sait mieux que Lorenzi les véritables intentions de Marcolina⁹⁶⁵. Mais aussi par la façon dont il conduit la discussion : il interdit à Lorenzi d'intervenir avant qu'il ne lui en ait donné la permission⁹⁶⁶ ; il impose le rythme du dialogue, en ne lui laissant aucune possibilité de reprendre la main. C'est souligné par l'une des rares remarques du narrateur (« [...] ajouta-t-il vivement, comme s'il s'attendait à une protestation et qu'il voulut la prévenir. »⁹⁶⁷) ; mais plus encore au moment où Casanova formule la demande véritable – prendre la place de Lorenzi dans le lit de Marcolina – comme pour priver Lorenzi du dernier de ses droits : le droit à l'indignation et à la protestation :

Voici mes deux mille ducats — ou plutôt les vôtres — car ils sont à vous, si vous me laissez passer la nuit qui vient à votre place auprès de Marcolina. Ne nous arrêtons pas, continuons à marcher.⁹⁶⁸

Malgré sa trivialité, la dernière phrase est celle qui scelle la victoire totale de Casanova sur Lorenzi. Celui-ci est incapable d'interrompre le flux de paroles, comme d'arrêter le mouvement initié et piloté de main de maître par Casanova. Omniscient et implacable, Casanova se transforme à travers ce discours quasi performatif en pure autorité. Lorenzi n'est d'ailleurs pas le seul à le subir. La mise en retrait du narrateur durant toute la scène est évidente, lui qui n'est que spectateur de cet épisode crucial. Outre deux incises du narrateur sur le plaisir que prend Casanova à affirmer d'un ton péremptoire des choses dont il n'est pas certain, le discours direct de Casanova n'est interrompu qu'une seule fois par le narrateur, juste après le passage que nous venons de citer :

⁹⁶⁴ „Ich weiß es Lorenzi [...], Sie haben gar keine Vorurteile, so wenig als ich sie habe oder jemals hatte. [...] Dafür war ich aber auch, gleich Ihnen, Lorenzi, in jeder Stunde bereit, mein Leben für weniger als nichts aufs Spiel zu setzen [...]“ (EW 5, p. 97)

⁹⁶⁵ „Da er mehr von Ihnen weiß (hier wagte sich Casanova weiter vor, als er mußte, doch er liebte solche kleine, nicht ganz ungefährliche Abenteuer auf einem im übrigen vorgezeichneten Weg), als er uns heute verraten hat, sind Sie tatsächlich völlig in der Gewalt dieses Schurken.“ (EW 5, p. 97) ; „Aber ebenso, wie die vergangene Liebesnacht Ihre erste war (er sprach auch diese seine Vermutung wie eine unbezweifelbare Gewißheit aus), ebenso war die kommende aller menschlichen Berechnung nach, ja auch nach Ihrer eigenen und Marcolinens Voraussicht bestimmt, Ihre letzte zu sein [...]“

⁹⁶⁶ „Ich verlange Ihr Ehrenwort, daß Sie mich anhören, ohne mich zu unterbrechen, auch wenn das, was ich Ihnen zu sagen habe, Ihr Befremden oder Ihr Mißfallen oder gar Ihre Empörung erregen sollte.“ (EW 5, p. 96)

⁹⁶⁷ C p. 138 ; EW 5, p. 97 : „[...] setzte er rasch hinzu, als sei er einer Entgegnung gewärtig und wollte ihr zuvorkommen.“

⁹⁶⁸ C p. 139 ; EW 5, p. 97 : „Hier sind meine zweitausend Dukaten, vielmehr die Ihren, wenn Sie es ermöglichen, daß ich die heutige Nacht an Ihrer Stelle mit Marcolina verbringe. Wir wollen nicht stehenbleiben, Lorenzi, wir wollen weiterspazieren.“

« Voici mes deux mille ducats — ou plutôt les vôtres — car ils sont à vous, si vous me laissez passer la nuit qui vient à votre place auprès de Marcolina. Ne nous arrêtons pas, continuons à marcher. »

Ils passèrent dans les champs de vigne, où, sous les arbres fruitiers, s'alignaient les ceps chargés de grappes, et Casanova continua : « Ne me répondez pas encore, Lorenzi, car je n'ai pas tout dit. »⁹⁶⁹

Autant le dire : une interruption qui n'en est pas vraiment une. La description qu'essaie d'incorporer le narrateur, dont le rythme alangui se veut une rupture par rapport à l'exposé de Casanova, est immédiatement annihilée par la reprise du soliloque en discours direct. Malgré cette timide tentative, le narrateur est incapable de faire entendre sa voix, et se trouve exclu du discours constituant cette séquence-pivot du récit. Il en est réduit à décrire le paysage (en ouverture, puis en clôture), mais occupe sinon une position de spectateur passif écoutant Casanova dérouler son plan.

Que change cette scène dans la perception que le lecteur avait de Casanova ? Elle renverse la perspective. Jusque-là, Casanova apparaissait comme un vieil homme lubrique, ne vivant plus que dans ses souvenirs, tourné en ridicule par Marcolina lors de la seule discussion sérieuse de la nouvelle. Le lecteur le découvre subitement en stratège redoutable, capable d'exposer un plan dont rien n'avait esquissé le contenu, plan à la fois complexe et allant jusque dans les détails les plus fins (le double de la clef, l'heure du rendez-vous avec Marcolina, l'endroit où il laissera ses vêtements pendant la nuit, etc.). Il le découvre aussi en rhéteur imperturbable, qui mène le cours du dialogue comme il fait tout d'un coup basculer le cours de l'intrigue. Pourquoi, finalement, évoquer ce positionnement du personnage dans une étude sur la visualité ? On l'a dit, Casanova apparaît dans le récit sous des jours toujours changeants. Il ne cesse de surprendre le lecteur, qui ne sait jamais à quoi s'attendre – il est pour lui, proprement, insaisissable. Mais ce caractère insaisissable se semble jamais si évident que quand Casanova donne soudain la direction de la narration, la détourne de son axe sans que rien n'ait préparé ce revirement, avançant dans le cours du récit comme il n'interrompt ni son discours ni sa marche. La métaphore du mouvement vers l'avant désigne également la dynamique qui apparaît dans le récit. Quand Casanova avance à sa guise, c'est la position du suiveur qui est mise en scène et soulignée : Lorenzi et le narrateur ne peuvent rien faire d'autre que suivre ; le lecteur aussi suit ce personnage qui se révèle tout d'un coup sous un

⁹⁶⁹ C p. 139 ; EW 5, p. 97 : „, »Hier sind meine zweitausend Dukaten, vielmehr die Ihren, wenn Sie es ermöglichen, daß ich die heutige Nacht an Ihrer Stelle mit Marcolina verbringe. Wir wollen nicht stehenbleiben, Lorenzi, wir wollen weiterspazieren.«

Sie gingen in den Feldern, unter den niedrigen Obstbäumen, zwischen denen die Rebenranken beerenbeladen sich hinschlängeln; und Casanova sprach ohne Pause weiter. »Antworten Sie mir noch nicht, Lorenzi, denn ich bin noch nicht zu Ende.« “

jour qu'on ne pouvait soupçonner. Le lecteur en est réduit à voir, regarder, ce personnage qu'il ne peut définitivement pas saisir.

III. Conclusion

Pour comprendre la portée des paradigmes et dispositifs visuels que Schnitzler met en œuvre dans *Casanovas Heimfahrt*, il faut souligner à nouveau la nature sceptique de ce récit. On l'a déjà dit : ce scepticisme se joue à différents niveaux, répondant à des questions et problèmes très différents les uns des autres. Scepticisme moral, puisque des actes répréhensibles par excellence ne font pas l'objet d'un jugement explicite. Scepticisme existentiel, puisque les fantasmes illusoire de Casanova ne sont pas explicitement commentés du point de vue d'une « sagesse d'existence » : dans tous les domaines, Casanova est mû par le désir ; celui-ci est certes la cause de plusieurs humiliations qu'il s'inflige à lui-même, mais il constitue aussi une énergie qui peut ouvrir vers des expériences plus intenses qu'un « réel » auquel il faudrait raisonnablement se soumettre (dans cette catégorie des expériences plus intenses se retrouvent des conduites explicitement immorales – la relation sexuelle avec Marcolina – autant que des irréalismes beaucoup moins condamnables – un récit sublimé de sa propre existence, par exemple). Scepticisme quant à la réalité du monde : que sont les contours effectifs de la réalité de l'existence humaine, elle qui peut s'échapper dans des régimes (fantasme, rêve, souvenir) qui s'opposent à ce que l'on serait tenté de nommer le réel objectif ? Mais, surtout, scepticisme comme principe narratif dans un récit qui se configure peu à peu comme un système de l'insaisissable. Il fait alterner les tonalités entre comique, effroyable, tragique et merveilleux. Il propose de sa propre histoire une lecture double (Casanova vainqueur ou vaincu ; condamné ou pardonné ; vieux fou succombant aux chimères, ou héros sublime parce que rebelle insatiable⁹⁷⁰).

Le visuel est un rouage essentiel de cette mécanique sceptique. Tout d'abord, parce qu'il participe pleinement de la mise en doute du principe de réalité. Les impressions visuelles qui se montrent à Casanova comme au lecteur penchent souvent vers l'irréel. Elles peuvent

⁹⁷⁰ Ce n'est d'ailleurs sûrement pas un hasard si une des interrogations mises en scène dans la nouvelle (Casanova doit-il accueillir la vieillesse en renonçant au désir, ou doit-il se soulever contre l'ordre des choses pour continuer à jouir ?) est posée par Marcolina, qui y apporte une réponse éloignée de tout moralisme ; une réponse double, qui synthétise un récit qui se construit dans l'ambiguïté : „[U]nser Weg geht von der Geburt zum Tode ; was bleibt uns übrig, als nach dem Gesetz zu leben, das jedem von uns in die Brust gesenkt ist – oder auch wider das Gesetz ? Denn Auflehnung wie Demut kommen gleichermaßen von Gott.“ (EW 5, p. 81)

être floues, ou obscures, et prendre ainsi la teinte du mystère. Elles peuvent être fugaces comme le sont les visions des rêves. Elles peuvent être sublimes et relever ainsi d'une mise en scène fantasmagorique. Elles sont alors, pour le lecteur et pour Casanova, le support d'expériences existentielles. Un jardin dans la lumière de l'aurore renvoie à la confusion des paysages et des amours d'une vie. La grande salle d'un cloître, plongée dans l'obscurité, montre le tragique des amours inaccessibles et d'un passé irrévocable. Les images du rêve sont autant de projections des pulsions profondes de Casanova. Le regard de Marcolina montre l'irréparable du forfait. L'apparition de Lorenzi lors du duel constitue une vision sublimée qui n'appartient déjà plus au réel. Ces expériences radicales, particulièrement intenses, ont un double effet d'irréalité : elles coïncident systématiquement avec une mise en doute du principe de réalité (chacune de ces scènes relève d'une certaine façon de l'irréel), et opposent en outre au réel – dans ce qu'il a d'objectif, de factuel, d'indiscutable – des régimes d'expérience qui lui font concurrence : qui ne sont pas lui, mais qui sont plus intenses, dans la jouissance comme dans l'angoisse ; qui sont donc peut-être plus « vivants ». Sans permettre d'échapper aux conditions du présent, le rêve, le fantasme, le souvenir possèdent leur propre forme de réalité, réalité qui est pour une grande part visuelle.

Ces expériences montrées, mises en scène, saturées de visuel, empêchent de construire un cadre fixe qui faciliterait la construction d'une signification claire. Elles ne constituent pas un réel ordonné, mais ont pour effet au contraire de maintenir le lecteur dans un état de déstabilisation permanente. On ne soulignera pas assez l'importance de la structure qui se dessine dans la deuxième moitié de la nouvelle : les différentes séquences (nuit, rêve, réveil, duel, retour à Venise) prennent la forme d'une série de tableaux qui se succèdent les uns aux autres. Ainsi, le récit déconstruit le cadre qui serait nécessaire à l'élaboration d'un discours venant commenter les développements de l'intrigue. Deux lignes pourraient faire l'objet d'une réflexion critique : la moralité des actions de Casanova, et son entêtement à nier la réalité du vieillissement. Mais ces deux axes de réflexion sont absorbés par un récit qui met en scène une série d'expériences dont la variété et l'intensité font exploser le cadre étriqué qui serait celui d'une lecture moralisatrice. Le centre de gravité de la narration se déplace de fait du moral à l'existential, et le visuel est un pilier de cette déconstruction sceptique : se succédant les unes aux autres, les images s'annulent mutuellement. Aucune ne laisse de trace dans la narration et toutes existent selon un régime d'apparition et disparition *quasi* simultanée. Ainsi, la structuration du récit en succession d'images intenses mais évanescents empêche la cristallisation du jugement.

La valeur épistémologique du visuel se joue aussi dans sa capacité à montrer l'ambigu, à rebours de significations explicites qu'il semble pourtant suggérer dans certains cas. Les scènes du réveil et du duel sont à cet égard paradigmatiques : la mise en scène visuelle, sans se réduire à l'image allégorique, chargée de signification symbolique, se construit comme ambiguïté. Dans la scène du duel, on frôle en effet l'allégorie. Il n'est pas impossible de se représenter Lorenzi en quintessence de la beauté juvénile ; ni de considérer le duel des deux hommes nus comme la symbolisation par excellence de la lutte éternelle de l'homme contre son propre vieillissement, de l'âge cherchant à conquérir une nouvelle jeunesse (l'interprétation de Lorna Martens va par exemple explicitement en ce sens). Mais la mise en scène générale semble aller au-delà : ce n'est pas une image de la jeunesse qui se montre (Lorenzi n'est jamais pris en vue, décrit pour lui-même – il n'est qu'un élément d'une mise en scène qui le dépasse), mais plutôt le caractère tragiquement ambivalent du rapport à la jeunesse. Jeunesse qui est montrée à la fois sublime et inaccessible ; qui est une illusion, mais qui est plus belle que le réel. De même, le duel des deux corps nus semble surtout, plutôt que le symbole d'un affrontement entre générations, la mise en scène d'une danse inattendue, élément central dans la structuration d'une séquence qui se montre comme spectacle irréel. Le visuel ne construit pas des images fixes, mais une expérience à laquelle s'intègrent d'autres éléments narratifs (la légèreté du ton, l'alternance entre discours intérieur et spectacle du duel, etc.). Cette expérience mise en scène est ainsi marquée par une profonde ambiguïté : elle est à la fois enthousiasme et matérialisation visuelle de l'échec, proximité *quasi* fusionnelle et distance inaccessible. L'ambiguïté est créée non par une simple image, mais par une mise en scène qui se compose de différents éléments narratifs (registres, focalisations, discours, etc.).

La confrontation avec Marcolina au réveil suggère une autre modalité du visuel ambigu. Certes, le regard de la jeune fille cristallise l'effroi que produit la découverte du scandale. Regard qui est d'ailleurs explicité, interprété, mis en mots par le narrateur. Mais son regard est justement ce qui caractérise entièrement sa réaction, y compris dans ce qu'elle a de passif. S'en tenir au visuel, dans ce cas, a en soi une valeur : le regard est fixe, muet, impuissant. Il est intéressant que Marcolina ne soit pas décrite, pas représentée en allégorie de la pureté souillée, mais représentée à travers son regard. Celui-ci fait prendre conscience de la gravité du forfait ; mais il est en soi une impuissance : parce qu'il n'agit pas (quoiqu'on puisse presque le considérer comme performatif), parce qu'il est éphémère, et parce qu'il va disparaître. La scène qui suit immédiatement (le duel avec Lorenzi) montrera d'ailleurs qu'il ne reste aucune trace de ce regard-sentence. Même s'il semble ici explicite, le visuel se double

d'une autre valeur qui crée l'ambiguïté. Condamnation sans appel, il signale en même temps sa propre impuissance. Plus que Casanova, c'est le lecteur qui est ici invité à faire l'expérience de ce visuel ambigu.

Dans *Casanovas Heimfahrt*, le rôle du visuel est donc double. D'un côté, il constitue un élément systématique qui construit peu à peu la crise. Tout est visuel dans ce qui entoure Casanova : les personnages secondaires sont images du déclin ; Lorenzi et Marcolina sont des images de sa propre jeunesse ; son visage lui apparaît comme rappel de la vieillesse. Dans cette perspective, le visuel est l'apparition directe et brutale de l'indiscutable. Il faut passer par le visuel pour rappeler la condition à laquelle Casanova ne peut imaginer échapper. Le visuel est la manifestation du réel implacable. Et, en même temps, le visuel est ce qui ouvre en permanence vers l'irréel – voire : est ce qui structure l'impression d'irréalité, notamment dans la mesure où il construit l'ambiguïté. Le visuel crée des expériences où les images et les effets de mise en scène se construisent comme ambiguïtés. Ce récit montre plutôt qu'il ne juge. La valeur sceptique du visuel est ainsi de suggérer que ses différentes déclinaisons (l'éclat, le fugace, le spectacle, le pur reflet) proposent une modalité d'impenser les choses qui est plus féconde qu'un jugement univoque exprimé sur un réel soi-disant objectivé.

Conclusion générale

Les trois récits que nous avons choisis ne dérogent donc pas à la règle : comme toutes les nouvelles de Schnitzler, ils sont innervés de visuel. Ils constituent ainsi un échantillon pour qui veut explorer les voies d'une écriture dite « spéculaire ». Entendons-nous sur le terme : il ne s'agit pas ici de proposer une étude supplémentaire sur les techniques iconiques que mobilise le récit pour faire acte de représentation. Nous nous intéressons plutôt au visuel dans toute l'amplitude de sa définition, et ne restreignons pas sa définition à une stricte impression sensorielle. Intégré au tissu narratif, il devient en outre enjeu social et anthropologique, interrogation portée sur le statut du réel, confrontation du sujet avec lui-même, fuite dans les délires fantasmatiques du psychisme, réflexion épistémologique sur le rapport entre voir et savoir, etc. Cette pluralité de fonctions nous a incités à choisir une approche extensive : en élargissant autant que possible le spectre des éléments pouvant être considérés comme « visuels » (de la description classique aux effets structurels de miroitement), et en analysant systématiquement ces éléments dans leur lien avec l'économie générale de chaque récit. Ainsi, nous revendiquons de ne pas étudier le visuel comme « moment détachable » (Roland Barthes).

Dans cette enquête sur l'écriture spéculaire, il fallait tout d'abord attester l'omniprésence du phénomène visuel, sous toutes ses formes, dans chaque récit considéré. C'est bien le point commun entre *Casanovas Heimfahrt*, *Traumnovelle* et *Fräulein Else* : le visuel est partout : dans les pensées des personnages, leurs souvenirs, leurs rêves et leurs fantasmes ; dans leurs gestes et leur communication non-verbale ; dans les décors qui ne manquent pas de venir renforcer une impression dominante (la demeure défraîchie d'Olivo dans *Casanovas Heimfahrt* comme image du déclin) ou refléter les états d'âme du héros (les montagnes entourant l'hôtel dans *Fräulein Else*) : tout a vocation à entrer dans ce qui constitue l'obsession schnitzlérienne du regard.

Les hommes sont chez lui dominés par le besoin de voir. On a déjà évoqué toutes les fonctions que remplit le regard dans l'anthropologie que dessine l'ensemble de son œuvre narrative, fonctions qui se retrouvent particulièrement dans les trois récits de cette étude. Ajoutons que les trois personnages principaux (Casanova, Else, Fridolin) se définissent par leur rapport au visuel. Tout chez Casanova est regard : celui-ci est aussi bien le catalyseur du

désir érotique (visions fantasmées ou contemplation des corps réels), rappel incessant de la réalité (les diverses images du déclin qui harcèlent le héros) ou symptôme de sa virtuosité tactique (souvent, Casanova regarde parce qu'il n'agit pas, parce qu'il observe, parce qu'il imagine le coup d'après, celui qui retournera la situation en sa faveur). Else, de son côté, est obsédée par les deux versants du visuel : voir et être vue. Son discours intérieur reflète cette double préoccupation, lui qui balance sans cesse entre fines observations du monde social, fantasmes érotiques ou funèbres et contemplation narcissique. Fridolin, celui des trois qui est le moins lucide, découvre le pouvoir des images lors d'une nuit orgiaque et s'initie aux mystères du visuel, jusqu'à faire l'expérience de son caractère radicalement aporétique. Il n'est pas rare, par ailleurs, que les personnages secondaires eux aussi soient construits comme des images : on a ainsi montré que Marcolina et Lorenzi, dans *Casanovas Heimfahrt*, étaient tous deux, mais pour des raisons différentes, mis en scène comme reflets, surfaces réfléchissantes. N'oublions pas non plus la belle inconnue de *Traumnovelle*, qui plus qu'un personnage est une image aussi évanescence qu'elle se révèle ensuite être obsédante.

Le visuel n'est pas seulement omniprésent, il est aussi protéiforme, jusqu'à constituer dans les trois récits le cœur du système narratif. Il est au cœur de ces récits parce qu'il en croise les thématiques dominantes. Il n'y est pas seulement un support technique, mais surtout un enjeu thématique. Dans *Fräulein Else*, l'acte de voir est bien la matrice à partir de laquelle se déclinent toutes les variantes thématiques qui sont au centre du récit (voyeurisme, narcissisme, remise en cause des conventions sociales comme apparences trompeuses, etc.). Pour comprendre la portée réelle des images mises en scène, et notamment des deux scènes de dévêtissement, il est nécessaire d'étudier des aspects de l'œuvre qui ne relèvent pas à proprement parler de la poétique spéculaire : la construction psychologique du personnage et ses désirs contradictoires, sa mise en scène comme héroïne tragique, le régime d'ambivalence qui domine le texte, la structure narrative et l'effet de dramatisation continue, jusqu'à ce que le discours ne le cède à l'image, seule capable de rendre l'intensité de l'expérience vécue par le personnage. De même, on mesure l'effet des images et structures spéculaires qui dominent la deuxième partie de *Casanovas Heimfahrt* seulement si on connaît le réseau des tensions qui encadrent l'aventure de Casanova (tension entre jeunesse et vieillesse, désir et impuissance, pouvoir et soumission, sublimation et désenchantement, réel et fantasme, etc.). Et on ne comprendra l'importance de la structure finale, faite de tableaux évanescents, que si l'on sait que le récit met en place un système de l'insaisissable qui désamorçe tout jugement définitif sur le personnage et interroge la notion même de réalité. Dans *Traumnovelle* enfin, le rôle de

l'esthétique onirique et de la confusion du rêve et de la réalité font sens dans le cadre plus général de la crise qui s'abat sur le couple Fridolin-Albertine, et de l'épreuve psychologique qui oppose la volonté éthique aux fantasmes inconscients. C'est pourquoi nous assumons avoir fait parfois de longs détours pour en arriver à l'étude des dispositifs visuels proprement dits ; il faut en effet prendre en compte ce qui les entoure pour comprendre leur portée réelle, et aussi souligner le rôle central qu'ils jouent dans l'économie du récit. Le rêve de Casanova est emblématique de cette relation réciproque du visuel à ce qui l'entoure : les images qui le composent (les figures vénitiennes fugaces, les sénateurs, la disparition de Marcolina, le cadre spatial en perpétuelle expansion) font son intensité dramatique ; mais celle-ci est d'autant plus forte qu'on lit le passage en miroir de l'extase que Casanova vient de vivre dans les bras de Marcolina. En regard l'une de l'autre, les deux séquences composent un tableau de l'expérience amoureuse où l'accomplissement du bonheur ne peut complètement se libérer de l'angoisse.

On le voit avec cet exemple ponctuel : le visuel n'est pas seulement une méthode de représentation (description ou autre). Il peut être un principe de structuration au sein du récit. Effets de progression, par exemple : les images qui peuplent les pensées d'Else diffèrent peu malgré des natures diverses (rêverie, visions fantasmées, images oniriques) et construisent peu à peu un continuum visuel qui accompagne la progression dramatique du récit. Effets de confusion, également : on a pu montrer que *Traumnovelle* se structurait selon un axe double. Celui, classique, de l'intrigue qui progresse et aboutit à une conclusion (les deux époux faisant acte d'engagement éthique l'un envers l'autre). Celui, concurrent, des images et structures spéculaires qui traversent le récit. Progression d'un discours linéaire et monologique d'un côté, persistance des images pour empêcher de considérer la question comme définitivement réglée, de l'autre. La concurrence entre raconter et montrer est ici à son paroxysme. La confusion qui caractérise la fin de *Casanovas Heimfahrt* s'organise aussi en partie selon un paradigme visuel : on a pu comparer la deuxième partie du récit à une succession de tableaux dont l'apparition et la disparition ancrent un peu plus encore l'impression d'insaisissable. Le visuel peut donc être assez important dans le récit pour influencer sa structure. Et il s'agit bien ici d'un visuel à deux dimensions : la structure fait particulièrement ressortir les images qui composent le récit ; et le récit s'agence lui-même selon une logique spéculaire, qu'on ne peut caractériser que grâce à une métaphore visuelle.

L'autre point fondamental était de montrer que le visuel mobilisé par Schnitzler avait une fonction sceptique. Interrogation naturelle quand on s'intéresse à trois récits dont le

dénouement est respectivement incertain (*Casanovas Heimfahrt*), ambigu (*Fräulein Else*), voire inquiétant (*Traumnovelle*). La nature sceptique du visuel créé par Schnitzler ne se limite pourtant pas à cette convergence de surface. Nous avons ainsi pu montrer qu'il produisait dans ces récits un scepticisme en trois dimensions : vis-à-vis du jugement ; vis-à-vis de la signification ; vis-à-vis du réel.

Dans la façon même dont il se réfléchit dans sa conscience, le corps d'Else scande la double évolution dramatique de l'héroïne. Celle-ci verse peu à peu dans un délire qui est autant abandon qu'extase, et l'image – sublimée, tragiquement sensuelle – qu'elle construit de son propre corps en est le témoin. L'image du corps dévêtu à la fin de la nouvelle viendra sceller cette évolution et constituer Else en héroïne tragique. Par le visuel, bien sûr, car lui seul peut atteindre le niveau d'intensité qui caractérise la scène dans le salon à musique, au moment où le discours semble avoir besoin d'un relais. Faisant face au spectacle d'un personnage qui se montre dans un geste absolu, le lecteur ne juge plus. La nouvelle met en place une stratégie d'évitement qui déplace notre attention du psychologique vers le spectaculaire. Nous ne la jugeons ni du point de vue de la morale bourgeoise (mais le récit entier présupposait un lecteur libéré de ce type de préjugé), ni du point de vue de la norme psychologique. Le caractère propre du personnage importe peu – est-elle frivole ? lâche ? hystérique ? simplement narcissique ? – quand se devine l'image fascinante du corps saturé de tragique. Un phénomène comparable se produit dans *Casanovas Heimfahrt* : les différents tableaux de la fin s'enchaînent les uns aux autres dans une succession vertigineuse et désamorcent le jugement moral que les actes de Casanova appellent sans doute. La dimension visuelle est décisive dans ce refus méthodique du jugement : parce que les images, même quand elles cristallisent une sentence irrévocable (le regard de Marcolina au réveil) se révèlent finalement être trop laconiques et fugaces pour porter un discours critique sur les événements de l'intrigue. Mais aussi parce que la mise en scène générale de Casanova comme personnage que l'on appréhende de vue, mais qu'on ne peut jamais saisir, qu'on est justement toujours en train de suivre « de dos » parce qu'il a un temps d'avance, dont on découvre après-coup la profondeur derrière la surface, qu'on en est réduit à regarder à défaut de pouvoir le cerner, établit une concurrence mutuellement exclusive entre visuel (qui est ici bien un régime général de narration) et jugement. Même si les éléments visuels ont dans *Traumnovelle* moins explicitement pour fonction de déconstruire la capacité moralisatrice du récit, remarquons néanmoins que cette nouvelle sépare strictement ces deux dimensions : d'un côté le visuel qui est l'objet d'expériences profondes pour Fridolin (tension érotique lors de l'orgie, aporie de la

reconnaissance à la morgue), de l'autre la mise en scène parfois ironique et moqueuse de Fridolin en petit-bourgeois risible – mais en gardant donc entre les deux pans du récit (qui recouvre d'ailleurs strictement une autre séparation, celle du diurne et du nocturne) une étanchéité parfaite. L'enjeu de cette étude est d'identifier la raison profonde de cette concurrence, de cette incompatibilité entre visuel et jugement organisée par le récit. Nous faisons ainsi l'hypothèse que le visuel empêche le jugement parce qu'il correspond à un parti-pris épistémologique de l'auteur. L'absence de jugement n'est pas une conséquence du format visuel mobilisé (je ne juge pas parce que je n'ai à disposition que des images), la relation semble être inversée : Schnitzler place autant d'images au cœur des récits pour empêcher à un éventuel jugement de se former. Tout semble partir d'une position presque idéologique de l'auteur : le monde est trop complexe pour donner lieu à des jugements hâtifs. Dès lors, celui-ci appelle davantage à être vu qu'à être jugé. La traduction narratologique de ce principe étant la déconstruction systématique du jugement par le visuel.

Dans les trois récits étudiés, les images n'obstruent pas seulement la formation du jugement ; elles portent en elles-mêmes une valeur sceptique, qui interroge le principe de signification univoque.

De la façon la plus évidente, tout d'abord, dans la mesure où Schnitzler construit certaines de ces images comme des images ambiguës. Images qui n'indiquent pas directement et immédiatement une idée, un sens, une signification dans laquelle elle se transformerait ; mais qui en outre remettent plus généralement en cause la possibilité pour le récit de signifier, et qui éloignent de son horizon l'enjeu d'aboutir à une idée claire et distincte que le lecteur se devrait de reconstruire. De toutes celles qui peuplent les trois récits, deux se signalent particulièrement par la dimension contradictoire des associations qu'elles font naître. L'image du corps d'Else dans la scène du salon de musique, absente du point de vue purement optique mais omniprésente en arrière-fond du discours, représente à la fois l'émancipation sociale et la soumission aux désirs d'autrui, la jouissance fantasmatique et une forme d'aliénation à soi-même – sans que ces différentes dimensions, qui s'opposent les unes aux autres, ne puissent converger vers une idée unique. Elles se superposent les unes aux autres et inscrivent dans un même espace, dans un même corps, différentes tensions que rien ne vient résoudre (privilège, sûrement, de l'image sur le discours). La scène du duel entre Lorenzi et Casanova semble s'organiser selon la même ambiguïté : l'image est la matérialisation visuelle de l'échec, puisqu'elle montre la jeunesse triomphante de Lorenzi et l'impossibilité pour Casanova d'atteindre cette jeunesse qu'il désire retrouver – tant il est vrai que nous sommes condamnés

à ne jamais saisir les reflets qui se présentent pourtant juste devant nous. Mais cette démonstration de l'échec s'intègre à un tableau général dont l'atmosphère (prégnance de l'irréel), la tonalité (entre comique et sublime) et l'apparence (isotopie de la lumière, de l'éclat, de la beauté divine) en font un spectacle de pure sublimation qui dément a priori la sagesse stoïcienne qu'on pourrait vouloir opposer à la conduite de Casanova, irréaliste parce qu'entièrement mue par le désir. Pris entre la manifestation de l'échec et la révélation du sublime, le spectacle du duel montre à nouveau la duplicité potentielle, toujours en tension, toujours en superposition, du visuel. Avec ces deux exemples, on voit que l'ambiguïté ne correspond pas seulement à un effet ponctuel de l'image ; mais que ces deux images sont le moment d'un détournement du récit au dehors des voies de la signification. Chacune d'elles incarne en effet le geste général du récit, qui prévient son lecteur que la réponse aux questions soulevées ne sera pas à chercher dans la résolution d'une alternative (Else sombre-t-elle dans la folie ou la mort ? Casanova se trompe-t-il en refoulant obstinément son propre vieillissement ?), mais dans l'appréhension des tensions fondamentales qui les structurent.

L'autre caractéristique qui rend la logique des images schnitzlériennes orthogonale à celle d'univocité est leur refus systématique de l'allégorie. Plusieurs situations semblent créer les conditions propices à la réalisation de cette image purement signifiante. La visite à la morgue dans *Traumnovelle* s'organise comme mise en scène typiquement baroque de la *vanitas* où le corps nu, plongé dans une atmosphère funèbre, rappelle la fragilité, voire l'inanité de l'existence humaine. Schnitzler laisse pourtant le symbolique de côté, et consacre cette scène à montrer l'aporie que constitue ultimement le visuel, incapable de nous faire jamais connaître et reconnaître. Le symbolique le cède au visuel, dans une scène qui ne donne pas lieu à une signification décodée par le lecteur, mais à une prise de position éthique assumée par le personnage⁹⁷¹, qui réoriente soudainement le récit vers le dénouement et la résolution commune des époux. Dans une perspective similaire, la confrontation de Casanova avec la double image de la jeunesse (face à Marcolina au réveil, face à Lorenzi lors du duel) constitue potentiellement autant de représentations allégoriques de l'affrontement entre jeunesse et vieillesse. Dans le premier cas, le narrateur lui-même met en mots la valeur signifiante de l'opposition et oriente ainsi vers l'interprétation symbolique⁹⁷² ; pourtant, la

⁹⁷¹ „[...] was da hinter ihm lag in der gewölbten Halle, im Scheine von flackernden Gasflammen, ein Schatten unter andern Schatten, dunkel, sinn- und geheimnislos wie sie –, ihm bedeutete es, ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht.“ (EW 6, p. 127)

⁹⁷² „[...] als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenslos und unsühnbar vergangen.“ (EW 5, p. 112)

configuration poétique de la confrontation, selon une logique spéculaire qui produit avant tout une impression de tension suprême, autant que la suite du récit, qui annule purement et simplement la sentence que donnait à voir le regard de Marcolina, remettent en question la possibilité de cristallisation signifiante de l'allégorie. Une sentence est bien prononcée dans cette scène, mais l'élément visuel dominant reste la confrontation spéculaire, immobile, paralysée, des deux regards, plutôt que le tableau général du vieil homme face à la jeune fille. Le récit semble vouloir éviter lui-même l'allégorie. Éviter, ou refuser de s'y limiter. Le duel avec Lorenzi représente la même tentation allégorique, mais la mise en scène tragiquement ambivalente du rapport à la jeunesse qui s'y construit par la poétique visuelle et le jeu sur les registres excède la lecture simplement symbolique de l'affrontement entre jeunesse et vieillesse.

Dernière manifestation de l'incompatibilité du visuel et du signifiant dans les trois récits : les images chez Schnitzler sont laconiques. Elles ne parlent pas. On ne rappellera jamais assez le décalage parfois étonnant entre l'omniprésence de l'élément visuel (sous toutes ses formes) et la concision des représentations. Aucune description détaillée chez Schnitzler, qui se place en cela à l'exact opposé des poétiques qui utilisent l'image pour faire naître le verbal, de ces images parlantes que sont typiquement l'*ekphrasis* ou la description. Schnitzler serait comme l'inverse de Proust, auteur s'il en est de l'expansion verbale des images, qui soumet le visuel aux métamorphoses les plus diverses (comparaison, métaphore, description, divagation essayistique). Dans ces configurations, le verbal s'impose au visuel, jusqu'à le remplacer. Les mots disent ce qu'il y a à voir dans l'image, créent du sens sur l'image, en partant d'elle. Ils créent du sens, mais, nécessairement, construisent en même temps un cadre du sens. Car même s'ils ne fixent pas le sens absolu d'une image, ne la réduisent pas à une information, ils orientent la façon dont elle apparaît. Ils l'orientent dans une certaine direction, nécessairement au détriment d'autres voies qui auraient pu être explorées. Plus le texte parle de l'image, plus le commentaire s'ajoute à la vision, plus le visuel risque de disparaître au profit du verbal. La concision revendiquée par Schnitzler apparaît ainsi comme une façon de renforcer les images qui, seulement évoquées, en ressortent paradoxalement plus visibles. Mais elle doit aussi être comprise dans sa dimension épistémologique. L'image-événement, dont on ne nomme que l'apparition, possède une fonction sceptique : l'image doit rester muette, ne pas désigner par des mots l'effet ou l'expérience qu'elle produit en apparaissant. Ce refus du nominalisme, de l'explicitation par le détour du langage, est bien aussi un refus de la fermeture du sens.

Prenons un exemple pour illustrer la spécificité des images que Schnitzler construit par rapport à la veine nominaliste de certaines poétiques visuelles. La représentation de la vieillesse nous fournit ainsi un exemple de choix, qui de l'analyse philosophique par Pierre Guenancia à la représentation du visage de Casanova montre les possibilités sceptiques de l'image.

Pour illustrer la différence entre perception et représentation, Guenancia prend l'exemple d'une vieille dame qu'il voit dans un bus. On peut distinguer deux moments dans sa démonstration. Lui se concentre sur le premier, nous nous intéresserons davantage au second. Le premier moment est celui de la distinction que notre esprit est capable d'opérer entre, d'un côté, la perception d'une situation ordonnée, faite de relations compréhensibles (pourquoi tel corps est à cet endroit, porte tel objet, échange avec tel autre corps) ; perception toute entière tournée vers l'identification du sens, de la raison de cette configuration⁹⁷³ ; et, de l'autre, la représentation d'une idée abstraite, gratuite, qui apparaît soudain indépendamment du contexte qui avait déjà cristallisé⁹⁷⁴. On passe d'une opération de reconnaissance (je comprends pourquoi le réel apparaît tel qu'il apparaît) à une opération d'association (le réel fait naître en moi la représentation de telle ou telle idée). Le second moment, qui n'est que suggéré par Guenancia, est celui qui nous intéresse le plus car il pose la question de la nature du type d'association que la représentation (par opposition à la perception) fait naître. S'agit-il de significations clairement identifiables, ou d'impressions mystérieuses (l'aura dont parle Didi-Huberman) que le langage ne nous aide guère à définir ?

Si Guenancia parle bien de la représentation comme « indication, évocation, illustration, exemplaire d'autre chose », ce qu'il confirme en nommant ce qu'évoque pour lui le visage de la vieille dame (« Ce sera, par exemple, la vieillesse que le visage de cette dame va représenter »⁹⁷⁵), la transformation de la représentation visuelle en signification clairement définie reste sujet d'interrogation : la chose est indication de quelque chose extérieure à elle-

⁹⁷³ « Supposons que je ne fasse que voir une chose réelle, une vieille dame assise dans un autobus par exemple. Tant que je ne fais que la voir, je vois une personne à côté d'une autre, qui fait tel mouvement, qui parle ou qui se tait, qui a un livre ou un journal à la main : en même temps que je vois tout cela, je le décris ou du moins je suis capable de décrire tout ce que je vois [...]. La réalité n'est pas seulement ce que je perçois ou peux percevoir, mais ce que je peux lier ensemble dans le souvenir de ces perceptions. » (Guenancia, *op. cit.*, p. 157)

⁹⁷⁴ « Mais lorsque je me représente ce que je perçois, cette vieille dame assise au fond du bus, la chose perçue se décolle de l'objet représenté, et sans qu'elle cesse d'être perçue elle est autrement considérée : non pas comme un événement réel lié à d'autres, mais comme une chose que je regarde au sein d'une unité temporelle close et qui au lieu d'être seulement ce qu'elle est devient indication, évocation, illustration, exemplaire d'autre chose. » (*ibid.*, p. 157)

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 157

même, mais sans qu'on sache de quoi exactement (« Je ne saurais dire de quoi elle l'est »⁹⁷⁶), et le vague de sa conclusion (« la vieillesse ») semble confirmer la difficulté à définir la nature sémantique, intellectuelle, de la représentation. Nous sommes bien ici au cœur du problème du rapport entre image et langage, dans le cadre d'une réflexion sur le scepticisme : le langage a-t-il le pouvoir de faire dire à l'image ce qu'est son sens profond ? Ou faut-il au contraire se résoudre à faire face à l'image sans que nous puissions en tirer la précision d'une définition arrêtée ?

Il se trouve qu'un des récits étudiés, *Casanovas Heimfahrt*, met en scène l'impression de vieillesse que Guenancia sent confusément dans l'autobus. Et, si nous comparons cette représentation de la vieillesse à d'autres approches poétiques du portrait de vieille personne (nous prenons ici un exemple tiré de Balzac), nous pourrions mieux comprendre la valeur épistémologique que possède la concision de Schnitzler. Lorsque Balzac décrit madame d'Aiglemont dans *La Femme de trente ans*, il fait deux choses : il revendique en général la possibilité des images lisibles, que l'on peut transformer en langage – la citation ci-dessous énonce la loi générale (« tout le monde eût su lire une des mille choses écrites sur ce visage ») en même temps qu'elle donne quelques exemples d'images transformées en significations (la « douleur maternelle », la « plus touchante innocence », la « majestueuse terreur ») :

Cette vieille femme, vieille avant le temps, eût été, pour quelque poète passant sur le boulevard, un tableau curieux. A la voir assise à l'ombre grêle d'un acacia, l'ombre d'un acacia à midi, tout le monde eût su lire une des mille choses écrites sur ce visage pâle et froid, même au milieu des chauds rayons du soleil. [...] Elle était un de ces types qui, entre mille physionomies dédaignées parce qu'elles sont sans caractères, vous arrêtent un moment, vous font penser ; comme, entre les mille tableaux d'un Musée, vous êtes forcément impressionné, soit par la tête sublime où Murillo peignit la douleur maternelle, soit par le visage de Béatrix Cenci où Le Guide sut peindre la plus touchante innocence au fond du plus épouvantable crime, soit par la sombre face de Philippe II où Vélasquez a pour toujours imprimé la majestueuse terreur que doit inspirer la royauté.⁹⁷⁷

Et il applique en même temps cette loi au cas particulier de la femme âgée, au sujet de laquelle il est possible de se livrer à une véritable herméneutique visuelle :

Mais, dans la vieillesse, tout chez la femme a parlé, les passions se sont incrustées sur son visage ; elle a été amante, épouse, mère ; les expressions les plus violentes de la joie et de la douleur ont fini par grimer, torturer ses traits, par s'y empreindre en mille rides, qui toutes ont un langage ; et une tête de femme devient alors sublime d'horreur, belle de mélancolie, ou magnifique de calme [...].⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 157

⁹⁷⁷ Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, cité par Philippe Hamon, *Imageries, op. cit.*, p. 191

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 192

A la façon de Guenancia plus haut, Balzac voit l'idée de vieillesse inscrite dans le visage. Mais, au-delà de Guenancia, qui s'en tenait prudemment à l'évocation d'une impression confuse, Balzac identifie et qualifie cette vieillesse. Il en voit les causes (joie et douleurs de la vie d'une amante, d'une mère, d'une épouse), et il en catégorise les manifestations (horreur, mélancolie, calme). Ainsi, les images se lisent parce que le langage peut nommer. On lit à la fois la vieillesse comme une somme de signes, mais on y lit aussi la cause de ces signes, et surtout les interprétations qu'on peut en faire. Le langage a d'ores et déjà qualifié et interprété le visuel.

Dans *Casanovas Heimfahrt*, cette apparition de la vieillesse se joue dans les trois scènes d'autoportrait que nous avons étudiées. Certes, elles donnent à voir une somme d'éléments visuels qui indiquent l'idée de vieillesse (les rides du front, les dents manquantes, les « mains de vieillard », les yeux cernés, les cheveux fatigués). Mais Schnitzler n'ajoute pas à la présence de ces signes l'interprétation monologique, par le narrateur, l'auteur ou le personnage, de ces signes. Le lecteur y est plutôt confronté à la présentation brute du fait visuel, à l'évocation brutale et sommaire des stigmates du corps, qui, comme on l'a vu, n'ont pas besoin de déboucher sur le commentaire, sur la dénomination, sur la clarification, et s'intègrent à un réseau narratif qui montre avant tout la violence et le désespoir. Dans les scènes d'autoportrait, l'image apparaît dans le récit comme événement, comme pure intensité, et pour cette raison possède une fonction qui la place en dehors du domaine de la signification. L'image ici vaut moins pour l'idée qu'elle traduit éventuellement que pour l'impression de tragique qu'elle crée, et pour l'acuité de la crise qu'elle suggère. Le récit refuse de dire, de transformer l'image en signification verbale, car l'intensité de l'expérience ne peut advenir que par l'apparition de l'image, par sa mise en scène comme apparition brutale (et, encore une fois, cette mise en scène passe autant par le texte de ces autoportraits que par les passages qui l'entourent). Ce n'est pas tant parce qu'il se défie du langage et de sa capacité à nommer que parce qu'il veut montrer une expérience de façon performative que Schnitzler privilégie les images muettes. Son scepticisme est moins un nihilisme qu'un goût de l'expérience montrée, plutôt que dite.

Troisième objet du scepticisme créé par le visuel schnitzlérien : le réel, l'assurance de sa stabilité et de sa cohérence. Nous touchons là, c'est bien connu, à l'une des questions essentielles de son œuvre. On en vient toujours à se demander ce qui est réel, et ce qu'est le réel. Le réel censé être perçu ou construit objectivement est sans cesse chez Schnitzler mis en concurrence avec ce qui s'en détache ou s'y oppose. Le souvenir, le rêve, le fantasme sont

autant de régimes d'expérience qui lui font concurrence et offrent aux personnages des vies différentes, parallèles, des potentialités d'existence indépendantes et plus intenses. Dans les trois récits, le visuel est à la fois le support d'une mise en doute d'un réel certain et indépassable, autant que l'occasion d'expériences qui par leur intensité valorisent l'irréel au détriment du réel. Le visuel est un point de touche dans la réflexion de Schnitzler sur le réel : il ramène les deux pans du monde sur une échelle commune (celle de la vision), et sert de jointure entre eux. La frontière poreuse et indistincte entre réel et irréel, qui obsède Schnitzler et le conduit à sans cesse chercher à la brouiller, tient pour beaucoup au visuel. Celui-ci peut être objectivation du premier en même temps qu'il est ouverture vers le second. On le remarque principalement dans *Casanovas Heimfahrt*, où il assume l'un et l'autre rôle. Il sert sans conteste à objectiver la situation actuelle, factuelle, « réelle » de Casanova, en multipliant les images de son déclin, qu'elles soient indirectes (éléments de décor, personnages secondaires, regards indifférents ou dégoûtés de Marcolina) ou directes (les reflets de son visage dans le miroir sont une sentence à laquelle il ne peut se soustraire). Et il offre en même temps un passage libérateur vers les mondes irréels : soit qu'il offre à Casanova, dans les souvenirs et les rêves, les images où se revit en pleine actualité (là est la différence entre une vision et un souvenir intellectualisé) un passé triomphal, où s'assouvissent les pulsions de conquête sociale, politique, érotique et amoureuse. Soit qu'il montre le réel sous un jour qui brouille la frontière avec l'irréel, images brumeuses de vies passées dans le jardin d'Olivo à l'aurore, images sublimes d'une humanité divine, libérée des contraintes du temps lors du duel avec Lorenzi. Cette duplicité du visuel se retrouve en partie dans *Fräulein Else*, puisque l'image d'Else dans le miroir est à la fois l'occasion d'une confrontation du sujet avec sa propre existence et la réalité de sa situation (solitude, vanité, superficialité de l'existence) – le reflet ayant alors une fonction d'objectivation – et le moment d'un basculement vers l'extase narcissique – il fait alors basculer dans le non-réel. Dans *Traumnovelle*, en revanche, le visuel est déjà de l'autre côté du réel : il est le vecteur principal de l'impression d'irréalité.

C'est bien là une des fonctions principales des récits de Schnitzler : rappeler que le visuel fait autant partie du réel que de l'irréel, sans qu'il ne soit plus lié à l'un qu'à l'autre. L'esthétique onirique mise en œuvre pour décrire la nuit orgiaque de *Traumnovelle* passe essentiellement par le visuel : les effets de discontinuité, l'apparition et la disparition soudaines de personnages, les changements brusques de luminosité ou de costume, la dépersonnalisation des actions sont autant d'éléments purement visuels qui créent l'impression d'irréalité. On retrouvera certains de ces effets de déréalisation dans *Casanovas*

Heimfahrt (silhouettes fugaces et disparition de Marcolina dans le rêve vénitien, circuit labyrinthique dans les couloirs sombres du cloître, superposition du passé et du présent dans les images de Venise à la toute fin du récit) et dans *Fräulein Else* (les images du rêve, quoiqu'elles s'intègrent à une gradation générale de dramatisation qui est principalement portée par le discours intérieur d'Else, se distinguent néanmoins par leur charge pulsionnelle de honte – l'image de la mère avec Dorsday –, de haine – les représentations de Dorsday lui-même – et de désir – l'image du « *Matador* », voire du père). Ce qui se donne à voir est si troublant que les personnages eux-mêmes, alors qu'ils n'ont pas le recul du lecteur, s'interrogent sur la réalité de ce qu'ils voient. Else, face à son reflet dans le miroir (« Suis-je vraiment belle comme dans cette glace ? »⁹⁷⁹). Casanova, lorsqu'il rencontre Lorenzi (« Il faudrait que je fusse mort d'abord... et il frémit intérieurement : ne le suis-je pas depuis longtemps ? »⁹⁸⁰). Fridolin, à la fin de ses aventures nocturnes, se demande s'il n'a pas été victime d'hallucinations⁹⁸¹.

Le visuel est souvent le vecteur de l'irréel. Mais il ne s'y limite pas. Il n'est pas seulement un des instruments narratifs dont la mission est de produire une impression d'irréalité. La relation s'inverse : il ne s'agit pas de produire de l'irréel grâce au visuel, mais de montrer le visuel comme un régime d'expérience propre, dépassant même le clivage entre réalité et irréalité. La prégnance de l'expérience onirique dans *Traumnovelle*, les sphères d'existence qui font concurrence au réel morne dans *Casanovas Heimfahrt* (souvenir, rêve, extase, fantasme) et les visions délirantes d'Else se caractérisent moins pour leur valeur d'irréalité que pour l'intensité des expériences qu'elles représentent. Les pulsions de désir et d'angoisse de Fridolin, l'assouvissement extatique du narcissisme et de l'émancipation chez Else, les reflets sublimés d'existence auxquels Casanova se voue pour échapper aux lois sociales et physiques de l'ordre du monde – tous sont l'objet réel de la narration. Le postulat d'un réel stable et ordonné, dont les limites seraient clairement délimitées et les lois immuables, ne doit être relativisé que parce qu'il menace d'obstruer l'accès à ces expériences qui sont le cœur de l'existence humaine. Celles de Fridolin menacent d'être réfutées parce qu'elles sont des pensées inavouables produites par l'inconscient ; celles d'Else parce qu'elles s'écartent de la normalité psychique ; celles de Casanova parce qu'elles semblent illusoires et

⁹⁷⁹ ME p. 71 ; EW 5, p. 250 : „Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel?“

⁹⁸⁰ C p. 65 ; EW 5, p. 60 : „Da müßte ich doch vorher gestorben sein... Und es durchbebte ihn: Bin ich's nicht seit lange?“

⁹⁸¹ EW 6, p. 99 : „Hatte er nicht Fieber? Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett, – und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riß die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls.“

mener dans une impasse existentielle. C'est précisément l'intensité, l'ambiguïté et la profondeur qu'elles doivent à leur existence visuelle qui leur garantissent leur régime propre de réalité. Le visuel, et non le réel, devient l'échelle de référence pour les expériences humaines.

Chez Schnitzler, le monde semble donc fait pour déstabiliser les certitudes du lecteur. Il est une succession d'images fugaces, qui apparaissent puis disparaissent immédiatement, sur lesquelles il est rare que le regard du narrateur ou celui d'un personnage s'arrête longtemps, et qui n'offrent pas de matière assez consistante pour pouvoir donner lieu à l'analyse ou au jugement. Il est fait d'impressions confuses, où l'irréel frôle sans cesse le réel jusqu'à se confondre avec lui, et sur lesquelles les hommes n'ont jamais la main : qu'elles soient réelles, oniriques ou fantasmagiques, les visions s'imposent à eux et montrent le dessaisissement de lui-même dont peut être victime le sujet. Il est fait d'images ambiguës qui font naître des impressions contradictoires, qui sont des incarnations de complexité, et qui rappellent que la vie se laisse difficilement réduire à des alternatives que l'on pourrait résoudre. Il se montre comme réel éclaté, inconnaissable, aporétique, qui exerce pourtant sur le sujet un charme fascinant (Fridolin face au cadavre à la morgue, Casanova face au cadavre de Lorenzi). Enfin, il apparaît visuellement comme intensité et événement. Il produit des expériences plutôt que des significations : désir extrême et impossibilité de l'assouvir dans *Fräulein Else* et *Traumnovelle* ; expérience du tragique et de l'indépassable dans *Casanovas Heimfahrt*. Ces expériences intenses sont hors du langage ; le récit ne doit pas chercher à les analyser ou à les caractériser, mais à les montrer. Performatif, le visuel est sceptique car il se désintéresse de la lisibilité.

Les différents dispositifs que l'on a identifiés et analysés dans les trois récits illustrent la diversité des fonctions que le visuel peut jouer dans un récit. Mais ils illustrent surtout les caractéristiques dont on a vu qu'elles étaient communes à la pensée narrative et à la pensée visuelle : refus des interprétations constituées ; liberté absolue vis-à-vis des autorités qui cherchent à établir le sens ; acceptation de l'aporie ; préservation de tensions que l'on ne cherche pas à résoudre ; désintérêt vis-à-vis des ambitions de catégorisation et d'assignation (dire ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ; dire ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas ; dire ce que sont les choses et les êtres) ; en excès par rapport aux deux pans de la signification que sont la lisibilité et la visibilité (au sens de ce qui est visible parce qu'il est reconnu). Ils tissent un réseau si dense à l'intérieur de chacun de ces récits qu'ils font du geste de montrer le cœur de l'entreprise narrative. Nous recourons à ce paradigme pour décrire la poétique de Schnitzler

en raison non seulement de l'omniprésence du visuel dans ses récits, mais aussi de leur rôle sceptique. On peut dire que Schnitzler montre, au sens intransitif que Barthes prêtait à l'écriture, tant les intrigues, les mises en scène et les structures convoquent le visuel. Mais on doit remarquer, surtout, que dans ces dispositifs Schnitzler montre pour ne pas dire, et donc pour ne pas juger. Il montre parce que les images (directes lorsque Fridolin contemple les corps féminins, ou lorsque Casanova et Else se regardent dans le miroir ; indirectes quand on ne voit pas Else se dénuder dans le salon de musique) possèdent une intensité d'événement que les mots ne peuvent pas produire. Il montre des scènes qui s'enchaînent les unes aux autres pour empêcher que le jugement ne se forme. Quand il suit Casanova, il montre le héros plutôt qu'il ne le perce à jour pour empêcher que le lecteur et le narrateur ne puissent formuler un jugement qui, même s'il était légitime, serait nécessairement simplificateur. Il montre des images fantasmatiques ou oniriques pour nous laisser entendre que, dans leur intensité, elles ne sont pas moins réelles que les images de la réalité. Enfin, il montre pour que l'insistance des images et leur résilience rappellent que les discours, si courageux et sincères qu'ils soient, n'ont pas le pouvoir d'effacer la trace des pulsions. Le problème ne peut se résoudre, la question n'est pas si simple, il est périlleux de juger : autant de modulations du scepticisme schnitzlérien qui toutes passent par le visuel pour s'exprimer.

Le triple scepticisme du visuel narratif (qui évite les significations, doute du réel comme principe immuable, et montre des images dont l'intensité, et la pensée, ne se réduisent pas à du sens pris en mots) en fait un carrefour où se croisent les voies de la pensée narrative et de la pensée visuelle. Nous n'avons pas établi de correspondance point par point entre les caractéristiques respectives de ces deux pensées et les dispositifs visuels qui apparaissent dans les trois récits analysés. On avait établi les convergences naturelles entre ces deux épistémologies : impossibilité du discours autoritaire, pensée qui ne peut passer que par du sens suspendu, dynamisme des figures composant des ensembles nécessairement dialogiques (alors que le discours analytique peut se permettre d'être monologique). Nous aurions pu souligner que tel procédé chez Schnitzler était manifestement dialogique (dans *Traumnovelle*, la structure dissonante entre raconter et montrer), incarnait le refus littéraire de prononcer une sentence définitive (Casanova comme personnage qui échappe au jugement), ou était du sens suspendu (le corps d'Else et celui de Lorenzi comme pures images ambiguës) ; mais il nous semble plus juste d'adopter une perspective globale : c'est parce que le discours littéraire est intrinsèquement incomplet que les dispositifs visuels sceptiques peuvent jouer un rôle si important dans la pensée des récits. Ils exploitent le parti-pris initial du narratif, qui accepte de

dire sans prouver et recherche la richesse de la pensée dans les méandres du désordre, du fugace, voire de l'arbitraire, plutôt que dans la linéarité et la transparence du raisonnement. Nous avons précisément ouvert notre étude par la défense d'une conception du récit comme milieu où la pensée « perd le fil de ses idées » (Philippe Dufour). Cet arrière-plan théorique fait ainsi apparaître les images sceptiques de Schnitzler comme les déclinaisons de principes qui sont intrinsèques à la pensée narrative.

Cette étude se situe au confluent de plusieurs domaines de recherche qui gagnent actuellement en importance dans le champ de la théorie littéraire. Le premier concerne l'étude des phénomènes visuels dans la littérature qui, à défaut d'être un objet d'étude récent, connaît depuis quelques années de nouveaux développements. Le spectre de ce qui est considéré dans les récits comme « visuel » est en train de s'ouvrir et dépasse maintenant le champ restreint de la transposition d'œuvres d'art ou d'images constituées dans le texte. Se diversifient ainsi autant les objets d'analyse (ce sont toutes les modalités du visuel qui sont prises en compte, du plus structuré comme la description à la vision la plus fugace) que l'approche de ces objets. De plus en plus, l'étude des dispositifs visuels ne se limite pas à une conception technique (l'étude du rapport entre iconique et verbal dans telle *ekphrasis*) : pour l'écrivain, le visuel est tout autant un objet anthropologique, psychologique, voire épistémologique (quelle connaissance du monde le visuel nous transmet-il ?). Les conditions de la perception, et l'expérience qui en découle, sont de plus en plus étudiés dans une direction que l'on pourrait dire presque phénoménologique. Le visuel est de plus en plus étudié pour ce qu'il manifeste de la relation du sujet au réel, au monde ou à lui-même. On interroge sa capacité à asseoir dans le réel une connaissance du réel, ou au contraire à créer un régime de perturbation pour déstabiliser le lecteur, faire apparaître l'incertain ou le mystérieux. C'est pourquoi il était important de rappeler dans un premier temps quelques notions d'épistémologie visuelle, pour voir ensuite comment elles pouvaient se décliner dans un contexte narratif.

L'étude approfondie des dispositifs visuels dans trois récits de Schnitzler se place justement dans cette perspective : attester de la dimension plurielle du visuel (qui est en même temps style, structure et thème) et étudier particulièrement son rôle dans l'économie signifiante du récit. Dans le champ en expansion des études sur le visuel littéraire, cette étude se place dans deux lignes de réflexion : sur la caractérisation des écritures, ou « styles », selon des paradigmes visuels (peut-on dire, et à quelles conditions, qu'une écriture est « visuelle » ; qu'elle se constitue en « surface » ?) ; et sur la façon dont les images littéraires signifient, et plus généralement pensent (puisque'un des objets ici était de montrer que l'un ne revenait pas à

l'autre). On pourra notamment s'intéresser à la façon dont, chez d'autres auteurs et dans d'autres récits, le visuel contribue à la mise en place d'un système sceptique.

L'autre grande voie de réflexion théorique qui a guidé notre étude est en effet celle d'une réflexion sur le statut de la pensée narrative (et, en général, littéraire). De par son scepticisme revendiqué, Schnitzler donne un exemple particulièrement saillant de ce que nous cherchons à théoriser comme une caractéristique fondamentale du littéraire : la pensée en suspens. Si les interrogations sur l'épistémologie du littéraire semblent également gagner en importance, deux champs retiennent particulièrement notre attention : d'une part, l'étude en général de la pensée littéraire comme pensée sceptique, en analysant autant les raisons profondes de ce scepticisme que les modalités stylistiques et structurelles grâce auxquelles il advient dans le récit. D'autre part, et plus spécifiquement, l'identification du « montrer » comme geste fondamental de la narration (par opposition, par exemple, au fait de prouver ou de « démontrer »). Nous avons cherché à établir par deux entrées l'importance du geste de montrer pour caractériser la pensée des récits. Par le biais théorique, tout d'abord : le littéraire étant fait de discours qui ne définissent pas, qui ne concluent pas, cette incomplétude l'oblige à montrer – ce qu'il revendique d'ailleurs, et ce qui participe aussi de sa richesse intellectuelle propre. La convergence entre pensée du récit et pensée de l'image ne faisait ainsi qu'appuyer cette caractérisation de la narration comme monstration. Par le biais empirique, ensuite, puisque l'étude des dispositifs visuels chez Schnitzler met en exergue le fait qu'une poétique peut se centrer sur le visuel et, en particulier, sur la volonté de montrer plutôt que de dire ou de juger. Poursuivre l'étude de ce paradigme peut permettre d'approfondir la caractérisation de la pensée narrative comme fondamentalement sceptique.

BIBLIOGRAPHIE

I/ CORPUS

Les extraits des œuvres de Schnitzler que nous citons sont extraits de trois éditions :

1. SCHNITZLER, Arthur, *Die Erzählenden Schriften*, 2 volumes, Frankfurt/M, 1961 – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (ES).
2. SCHNITZLER, Arthur, *Das erzählerische Werk*, 7 volumes, Frankfurt/M, Fischer Verlag, 1978 – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (EW).
3. SCHNITZLER, Arthur, *Das dramatische Werk*, 8 volumes, Frankfurt/M, Fischer Verlag, 1980 – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (DW).

Nous faisons également ponctuellement référence aux deux volumes d'aphorismes suivants :

1. SCHNITZLER, Arthur, *Aphorismen und Betrachtungen*, Édition par Robert O. Weiss. Frankfurt/M, 1967 – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (AuB).
2. SCHNITZLER, Arthur, *Aphorismen und Notate*, Kiepenheuer, Leipzig, 1987 – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (AuN).

Les citations en français sont extraites de :

1. SCHNITZLER, Arthur, *La Nouvelle rêvée*, Paris, Livre de Poche, 1991, traduction de Philippe Forget – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (NR).
2. SCHNITZLER, Arthur, *Mademoiselle Else*, Paris, Livre de Poche, 1993, traduction de Henri Christophe – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (ME).
3. SCHNITZLER, Arthur, *Le retour de Casanova*, Paris, 10/18, 1981, traduction de Maurice Rémon – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (C).
4. SCHNITZLER, Arthur, *Vienne au crépuscule*, Paris, Livre de Poche, 1985, traduction de Robert Dumont – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (VAC).
5. SCHNITZLER, Arthur, *La Transparence impossible*, Paris, Rivages, 1992, traduction de Pierre Deshusses – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (TI)

6. SCHNITZLER, Arthur, *Relations et solitude*, Paris, Rivages, 2017, traduction de Pierre Deshusses – dans le texte, nous faisons référence à cette édition par les abréviations (ReS)

II/ SOURCES SECONDAIRES

1. Narration, signification, pensée

ARISTOTE, *Rhétorique*, livre I et II (vol. I et II), éd. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

BADIOU, Alain, *Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1963.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BESSIERE, Jean, « Savoir et fiction : impropriété, aporie et pertinence de la fiction », in Régis Salado et Catherine Coquio (dir.), *Fiction et connaissance*, Paris, L'Harmattan, 1998.

BESSIERE, Jean, *La littérature et sa rhétorique. La banalité dans le littéraire au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

BESSIERE, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

BESSIERE, Jean (dir.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré-Champion, 2007.

BESSIERE, Jean, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue », in Barthes (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain : Sur la littérature, la vérité et la vie*, Paris, Agone, 2008

BOUVERESSE, Jacques, « Y a-t-il une épistémologie de la connaissance littéraire – et peut-il y en avoir une? » - Conférence plénière. Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir, Sylvie Patron et Brian Schiff (dir.), Jun 2014, Paris, France. hal-01184504

CAMPION, Pierre, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996.

CAMPION, Pierre, *La réalité du réel*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

CARRIQUE, Pierre, *Rêve, vérité*, Paris, Gallimard, 2002.

- DELECROIX, Vincent, « La Philosophie comme genre littéraire », in Lorenzini, Daniele et Revel, Ariane (dir.), *Le Travail de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- DESCARTES, René, *Le Discours de la Méthode*, Paris, Vrin, 1984.
- DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme : de Balzac à Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- DUFOUR, Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004.
- DUFOUR, Philippe, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, 2010.
- DUFOUR, Philippe, *La Littérature des images*, La Baconnière, Genève, 2016.
- DUBREUIL, Laurent, *L'Etat critique de la littérature*, Paris, Hermann, 2009.
- FERRE, Vincent, *L'essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998.
- GENETTE, Gérard, « Le discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- HAMBURGER, Käte, *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- KANT, Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. de Victor Delbos, Paris, Vrin, 1992.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de Alain Renault, Paris, Garnier-Flammarion, 2000
- KLINKERT, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin, W. de Gruyter, 2010.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, *Le Laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma, 2012.
- LORENZINI, Daniele et REVEL, Ariane (dir.), *Le Travail de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- MACHEREY, Pierre, *A quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- MACHEREY, Pierre, « Littérature et/ou philosophie », in *Le Travail de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- MARTÍNEZ, Matías, SCHEFFEL, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, Beck, 1999
- MEYER, Michel, *Langage et Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

MEYER, Michel, *De la problématique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, 2003.

RESNIK, Salomon, *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

ROMERO, Jérémy, « La littérature comme mort chez Foucault », in *Le Travail de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.

SABOT, Philippe, *Littérature et Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

STAËL, Germaine de, *Essai sur les fictions*, Paris, Ramsay, 1979.

SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

TODOROV, Tzvetan, « Langage et littérature », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

TODOROV, Tzvetan, « Le récit primitif », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

2. Théorie du regard, visuel, signification

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

BEAUFRET, Jean, *Leçons de philosophie*, Paris, Seuil, 1998.

BOHRER, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Editions de minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

GUENANCIA, Pierre, *Le Regard de la pensée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris, PUF, 2012.

- LENAIN, Thierry (dir.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1997.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 2013.
- LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MARION, Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Causeries*, Paris, Seuil, 2002
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1985.
- MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, Paris Gallimard, 2010.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire : Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

3. Le visuel dans la littérature ; l'écriture spéculaire

- ALTER, Robert, *Partial Magic, the Novel as a self-conscious genre*, Berkeley, Los Angeles & Londres, University of California Press, 1975.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. fr. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980.
- BESSIERE, Jean, « Le Pas au-delà de la réflexivité », in Jean Bessière, Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, Modernité, Reflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- BLOCH, Peter-André et SCHNYDER, Peter (dir.), *Miroirs-reflets, Esthétiques de la duplicité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
- DAROS, Philippe, « De la réflexivité en général », in Jean Bessière, Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, Modernité, Reflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969.
- DIRKX, Paul (dir.), *L'Œil littéraire. La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

- ECKEL, Winfried, « Wissen und Sehen. Zum Problem literarischer Bild-beschreibung », in Schmeling, Manfred, et Schmitz-Emans, Monika (dir.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg, Königs-hausen und Neumann, 1999, 89-110.
- GARNIER, Xavier, *Le Récit superficiel*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.
- GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993.
- HAMON, Philippe, « La littérature, la ligne, le point, le plan », conférence prononcée au colloque “Cultura visuale in Italia”, organisé par Michele Cometa à Palerme du 28 au 30 septembre 2006. (http://www.fabula.org/atelier.php?Ligne_point_plan)
- HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, Corti, 2007.
- HAMON, Philippe, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015.
- HUTCHEON, Linda : « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n°29, 1977, 90 – 106
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative*, Waterloo, Laurier University Press, 1980.
- HUTCHEON, Linda, « Introduction à l'autoreprésentation : le texte et ses miroirs, in *Texte*, n°1, 1982, 7 – 14.
- IMHOF, Rüdiger, *Contemporary Metafiction : a poetological study of metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Winter, 1986.
- KLEIBER, Georges, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in Charbonnel, Nadine, et Kleiber, Georges (dir.), *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, Paris, PUF, 1999.
- KLINKEBERG, Jean-Marie, « Métaphore et cognition », in *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, Paris, PUF, 1999.
- KONERSMANN, Ralf, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a. M., 1991.
- KONERSMANN, Ralf, NOEVER, Peter, ZUMTHOR, Peter, *Zwischen Bild und Realität*, Zürich : GTA, 2006.
- LE RIDER, Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- LOUVEL, Liliane, *TEXTE / IMAGE, Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe*, PUF, 1987.
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, PUF, 1961.

- NOIR, Pascal, « Quand l'œuvre d'art engendre l'écriture, ou l'obsession des « yeux des musées » dans Monsieur de Phocas de Jean de Lorraine », in Dirkx, Paul (dir.), *L'Œil littéraire. La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2000.
- PALUS, Berenika, « Les fonctions du regard et du détail visuel dans la prose littéraire de Denis Diderot », in Dirkx, Paul (dir.), *L'Œil littéraire. La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, « Un réalisme de la perception : éléments pour une épigraphie simonienne ». In: *Littérature*, n°94, 1994. pp. 16-24, p. 17.
- POMEL, Fabienne, (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Minuit, 1971.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989.
- RYKNER, Arnaud, « Littérature pas morte, l'image bouge encore. », in Zimmermann, Laurent (dir.), *Penser par les images*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.
- SCHEFFEL, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, De Gruyter, 1997.
- SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1971.
- SCHMELING, Manfred, « De la littérature au voyage », in Jean Bessière, Manfred Schleming (dir.), *Littérature, Modernité, Reflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- SCHÖNING, Udo, *Literatur als Spiegel: Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich 1800-1860*, Heidelberg, Winter, 1984.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- TAURECK, Bernhard, « La métaphore entre connaissance et fiction », in Régis Salado et Catherine Coquio (dir.), *Fiction et connaissance*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- UNWIN, Timothy, *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au 19e siècle*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M, New York, Wien, Peter Lang, 2000.
- VENTURA, Héliane, « Le tracé de l'écart ou « l'Origine du Monde » réinventée dans « Lichen » d'Alice Munro », in Louvel, Liliane (dir.), *Textes-Images, Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005

- VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS Editions, 1994.
- VOUILLOUX, Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, L'Eclat, 1997 Paris.
- VOUILLOUX, Bernard, « Texte et image ou verbal et visuel », in Louvel, Liliane (dir.), *Texte-Image nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- WESSLER, Eric, *La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam New York, Rodopi, 2009.
- WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- WOLKENSTEIN, Julie, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, 2006
- ZIMMERMAN, Laurent, « Passer par les images », in Laurent Zimmerman (dir.), *Penser par les images*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006.

4. Schnitzler : Etudes critiques

- ALEXANDER, Theodor W, "Arthur Schnitzler's Use of Mirrors.", in *Seminar 14* (1978).
- ALLERDISSEN, Rolf, *Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn, 1985.
- ANDERSON, Susan C., « Seeing blindly : voyeurism in Schnitzler's *Fräulein Else* and in Lou-Andréa Salomé's *Fenitschka* », in : Strelka, Joseph P. (dir.), *Die Seele... ist ein weites Land – Kritische Beiträge zum Werk Arthurs Schnitzlers*, Peter Lang, Bern, 1996.
- ANDERSON, Susan C., "The power of the gaze. Visual metaphors in Schnitzler's prose works and dramas", in Dagmar C.G. Lorenz (dir.), *A Companion to the Work of Arthur Schnitzler*, New York, 2003 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). (303-324).
- ARNOLD, Heinz Ludwig, *Arthur Schnitzler, Text und Kritik*, München, 1998, 138/139.
- AURNHAMMER, Achim, *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*, Berlin, 2013 (Lingua & litterae 22).
- BAUMANN, Gerhardt, *Arthur Schnitzler: Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen*, Frankfurt a. M., Athenäum Verlag, 1965.
- BOETTICHER, Dirk von, *Meine Werke sind lauter Diagnosen*, Heidelberg, Univeritätsverlag C. Winter, 1999.
- BRANDL, Sarah Yvonne, *Versprachlichte Körper – verkörperte Sprache: Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900*, Hamburg, 2010.

BRECHT, Christoph, „»Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen«. Arthur Schnitzler und die sprachskeptische Moderne“, in Arnold, Heinz Ludwig (dir.), *Arthur Schnitzler, Text und Kritik*, München, 1998, 138/139.

DANE, Gesa, „»Im Spiegel der Luft«. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt«, in Arnold, Heinz Ludwig (dir.), *Arthur Schnitzler, Text und Kritik*, München, 1998, 138/139.

EICHER, Thomas, „»In Spiralen hinaufgeringelt [...], hinabzustürzen ins Leere« : Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler.“, in Eicher, Thomas (dir.), *Märchen und Moderne. Fallbeispiel einer intertextuellen Relation*, Münster, 1996 (Literatur im Kontext 2).

FARESE, Giuseppe, „Untergang des Ich und Bewusstsein des Endes bei Arthur Schnitzler, in *Literatur und Kritik* (1982)

FARESE, Giuseppe (dir.), *Akten des internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1985.

FLIEDL, Konstanze, *Arthur Schnitzler: Poetik der Erinnerung*, Wien, Böhlau Verlag, 1997

FLIEDL, Konstanze (dir.), *Arthur Schnitzler im XX. Jahrhundert*, Wien, 2003.

FRAAS, Isabel, *Unverhüllte Zeichen. Inszenierungen von Nacktheit in der deutschen Literatur um 1900*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität, Würzburg, 2009

FREYTAG, Julia, „Träumen mit offenen Augen. Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ (1926)“, *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 18, No. 1 (2008).

GEIßLER, Rolf, „Experiment und Erkenntnis. Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort des Schnitzlerschen Erzählens“, in *Modern Austrian Literature* 19.1 (1986).

HANUS, Anna, *Dialogische Kommunikation in Frage gestellt? Zur Gestaltung der Dialogizität in Prosawerken – exemplifiziert an ausgewählten Erzählungen von Arthur Schnitzler und Thomas Bernhard*, Marburg, 2009.

HERZOG, Hillary-Hope, « „Medizin ist eine Weltanschauung“: On Schnitzler’s Medical Writings », in Dagmar C.G. Lorenz (dir.), *A Companion to the Work of Arthur Schnitzler*, New York, 2003 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

JÜRGENSEN, Christoph, LUKAS, Wolfgang, SCHEFFEL, Michael (dir.), *Schnitzler-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*, Stuttgart, 2014.

KAISER, Erich, *Arthur Schnitzler, Leutnant Gustl und andere Erzählungen: Interpretation*, München, 1997 (Oldenbourg-Interpretationen 84).

KELLER, Ursula, *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, Frankfurt/M., 1997

KIM, Hee-Ju, *Schnitzler : Interpretationen. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 2007.

- KUNISCH, Hans-Peter, *Gefährdete Spiegel*, Francfort/Main, Peter Lang, 1996.
- LANDWEHR, Margarete, « Dream as Wish Fulfillment: Eros, Thanatos, and Self-Discovery in Schnitzler's "Casanovas Heimfahrt" », *Modern Austrian Literature*, Vol. 30, No. 2 (1997)
- LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, Paris, 2003.
- LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*, Passagen Verlag, 2008.
- LORENZ, Dagmar C. G., "The self as a process in an era of transition: competing paradigmas of personality and character in Schnitzler's work.", in Dagmar C. G. Lorenz (dir.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*, New York, 2003 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- LUKAS, Wolfgang, *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösungen im Werk Arthur Schnitzlers*, München, 1996 (Münchener Germanistische Beiträge 41).
- MADELLA-MELLA, Barbara, *Krankheit und Tod als Metapher im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Salzburg, 2005.
- MARTENS, Lorna, « Naked bodies in Arthur Schnitzler's late prose fiction », in Strelka, Joseph P. (dir.), *Die Seele... ist ein weites Land – Kritische Beiträge zum Werk Arthurs Schnitzlers*, Peter Lang, Bern, 1996.
- MATTHIAS, Bettina, *Masken des Lebens – Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Würzburg, 1999 (Epistemata 256).
- MÖNING, Klaus : « Casanovas Heimfahrt als Identitätsverlust », in Hee Ju Kim (dir.), *Arthur Schnitzler Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 2007.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter, *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*, München 1997.
- PERLMANN, Michaela, *Der Traum in der literarischen Moderne. Zum Werk Arthur Schnitzlers*, München, W. Fink Verlag, 1987.
- POLITZER, Heinz, *Das Schweigen der Sirenen*, Metzler, 1968.
- RAVY, Christiane / RAVY, Gilbert (dir.), *Arthur Schnitzler: Actes du Colloque du 19–21 Octobre 1981*, Paris, 1983 (France-Autriche 4).
- ROUSSEL, Geneviève, « Casanova, l'impossible retour à Venise », *Germanica*, 1, 1987.
- SAXER, Sybille, *Die Sprache der Blicke verstehen – Arthur Schnitzlers Poetik des Augenblicks als Poetik der Scham*, Freiburg i. Br./ Berlin / Vienne, Rombach, 2010.
- SCHEFFEL, Michael, „»Ich will dir alles erzählen«. Von der »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«“, in Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, De Gruyter, 1997.

- SCHEFFEL, Michael, et LUKAS, Wolfgang (dir.), *Textschicksale : das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne*, Berlin, de Gruyter, 2017.
- SCHEIBLE, Hartmut, *Arthur Schnitzler und die Aufklärung*, München, 1977.
- SCHEIBLE, Hartmut (dir.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München, 1981.
- SCHEIBLE, Hartmut, *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*, Bielefeld, 1996.
- SEBALD, W. G., „Das Schrecknis der Liebe : Überlegungen zu Schnitzlers "Traumnovelle"“, in *Merkur*, 1985, H. 432, (120-131)
- SWALES, Martin, *Arthur Schnitzler, A Critical Study*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- SWALES, Martin, „Arthur Schnitzler als Realist“, in *Literatur und Kritik*, 1982, H. 161/162
- WEINZIERL, Ulrich, *Arthur Schnitzler. Lieben Träumen Sterben*, Frankfurt/M., 1994.
- WEISSENBERGER, Klaus, „Arthur Schnitzlers Autobiographie Jugend in Wien – die Entmythisierung einer literarischen Gattung.“, in Strelka, Joseph (dir.), *Die Seele ist... ein weites Land*, New York, Peter Lang, 1997.
- WISELY, Andrew C., *Arthur Schnitzler and Twentieth-century Criticism*, Rochester, Camden House, 2004.

L'ECRITURE SPECULAIRE : ETUDE DU SCEPTICISME ET DE SES FORMES VISUELLES DANS TROIS RECITS D'ARTHUR SCHNITZLER

Résumé : Ce travail de thèse contribue à la définition de l'épistémologie narrative (le type de connaissances et de pensées spécifiques qu'un récit produit). Pour éclairer un aspect jusque-là peu développé par la critique, nous proposons une comparaison avec l'épistémologie visuelle (les opérations intellectuelles impliquées par le fait de voir quelque chose, entre reconnaissance, imagination, contemplation, illusion, etc.). Cette comparaison fait apparaître que, dans les deux cas, pensée et signification ne se superposent pas directement. Au contraire, la pensée narrative comme la pensée visuelle jouent de discours incomplets, du refus de toute autorité interprétative, d'une ambivalence fondamentale. Le « montrer » (et avec lui le visuel en général) apparaît comme une modalité essentielle du « raconter » qui active le potentiel sceptique du récit. Nous illustrons cette idée en étudiant dans trois récits d'Arthur Schnitzler (*Traumnovelle*, *Fräulein Else*, *Casanovas Heimfahrt*) les formes d'apparition et les fonctions du visuel. Celui-ci joue un rôle du point de vue stylistique (de quelle façon les images sont-elles représentées dans le récit, et que montrent-elles ?) ; mais aussi structurel (les images jouent-elles un rôle dans l'économie générale du récit ?), et intellectuel (les images participent-elles d'une certaine vision du monde exprimée par le récit ?). Paradigme essentiel de ces récits, le visuel en porte la vocation profondément sceptique, les images créant un triple effet de doute : vis-à-vis des significations fixes ; vis-à-vis du réel comme cadre d'expérience ; et vis-à-vis du langage et de sa capacité à traduire l'intensité de certaines expériences.

Mots-clés : Théorie littéraire ; narratologie ; scepticisme ; visuel dans le récit ; Arthur Schnitzler

REFLEXIVE LITERATURE: A STUDY OF SKEPTICISM AND ITS VISUAL FORMS IN THREE NARRATIVES BY ARTHUR SCHNITZLER

Summary : This dissertation contributes to the definition of narrative epistemology (the specific type of knowledge and thought that a narrative produces). In order to shed light on an aspect hitherto little developed by critics, we propose a comparison with visual epistemology (the intellectual operations involved in seeing something, between recognition, imagination, contemplation, illusion, etc.). This comparison shows that, in both cases, thought and meaning are not directly superimposed. On the contrary, both narrative thought and visual thought are based on incomplete discourses, on the refusal of any interpretative authority, on a fundamental ambivalence. To "show" (understood as visual phenomena in general) appears as

an essential modality of "telling" that activates the sceptical potential of the narrative. We illustrate this idea by studying in three narratives by Arthur Schnitzler (*Traumnovelle*, *Fräulein Else*, *Casanovas Heimfahrt*) the forms of appearance and functions of visual elements. These elements play a role from a stylistic point of view (how are images represented in the narrative, and what do they show?); but also structurally (do images play a role in the general economy of the narrative?), and intellectually (do images participate in a certain vision of the world expressed by the narrative?). As an essential paradigm of these narratives, the visual conveys their profoundly sceptical vocation, since images create a triple effect of doubt: with regard to fixed meanings; with regard to reality as a framework for experience; and with regard to language and its capacity to translate the intensity of certain experiences.

Keywords : Literature theory ; narratology ; skepticism ; visual within narratives ; Arthur Schnitzler