

Bertrand Gervais

FIGURES, LECTURES

Logiques de l'imaginaire - tome I



Le Quartanier
COLLECTION ERRES ESSAIS

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	11
INTRODUCTION	
L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure	15
PRÉFIGURER	
CHAPITRE I	
Le scribe, le museur et l'interprète	43
CHAPITRE II	
Trois personnages en quête d'une figure	57
FIGURER	
CHAPITRE III	
La voix de l'idiote : formes et figures de la transfiguration	79
CHAPITRE IV	
L'obsession : figure du mythomane en père meurtrier	107
CHAPITRE V	
L'art des mots : figurer à l'infini	135
DÉFIGURER	
CHAPITRE VI	
Défigurer les corps : labilité de l'imaginaire	163
CHAPITRE VII	
Des figures à l'écran : entre méprise et désespoir	181
CHAPITRE VIII	
D'une figure déchue : l'interruption comme esthétique	205
CONCLUSION	
Perdre le fil	231
BIBLIOGRAPHIE	237
REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES	245

L'ENFANT EFFACÉ

ou retrouver le fil d'une figure

*Il y a toujours un déclic à l'origine de mes livres.
Comme un bouton que vous trouveriez dans la rue
et qui vous donnerait l'envie de faire une veste.*

ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Qu'est-ce qu'une figure ? À quel moment apparaît-elle ? À quoi ressemble cet instant où une figure se manifeste ? Par quel processus un bruit indistinct devient-il un son ? Comment une simple chose devient-elle un signe, un objet de pensée chargé de signification ?

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi. Witold Gombrowicz décrit ce moment précis de l'apparition d'une telle vérité dans son journal. Dans un extrait cité en préface à l'édition française de *Cosmos*, il identifie de façon résolument sarcastique cet instant :

Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre).

Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier parce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait.

Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi.

Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur ! Pourquoi y êtes-vous revenu, s'il est sans signification ? Ah ah ! ainsi il signifiait quelque chose pour vous, puisque vous y êtes revenu ? Voilà comment, par le simple fait que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargée de sens...

— Non, non ! (vous vous défendez) c'est un cendrier ordinaire.

— Ordinaire ? Alors pourquoi vous en défendez-vous, s'il est vraiment ordinaire ?

Voilà comment un phénomène devient une obsession¹...

On reconnaît d'emblée l'humour grinçant de Gombrowicz, mais la situation décrite rend compte des modalités d'apparition d'une figure. Celle-ci apparaît bel et bien dans ce regard qui s'attarde et qui tout à coup se met à construire un objet. Un objet de pensée dont la puissance lui vient de ce regard même qui le capte et le constitue. Une seconde de trop, dit Gombrowicz : voilà tout ce qui est requis pour qu'un cendrier se transforme en signe, en ce symbole obsédant qu'est une figure. Dans cette seconde se loge l'intuition d'une vérité, d'une quête. Et l'obsession sur laquelle cette intuition peut déboucher signale que la figure, si elle se donne d'emblée comme vérité pour le sujet, demeure toujours essentiellement opaque, illisible. La figure est une vérité, mais qui doit encore être interprétée, et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. La figure attire le sujet et en même temps lui résiste ; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d'être résolue, et rassure, parce qu'elle est déjà posée.

La figure est une énigme ; elle engage en ce sens l'imagination

1. Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Paris, Denoël, 1966 [1965], p. 10-11.

du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation.

On retrouve dans *The Body Artist*, de l'écrivain américain Don DeLillo, un exemple simple, mais d'une incroyable efficacité, du processus de figuration au cœur de la constitution d'objets de pensée. Lauren, l'héroïne du roman, s'approche en voiture d'un village. Elle aperçoit entre les arbres un homme assis sur une véranda. Il est blond, et son visage est large :

Elle perçut dans cette miette de temps, un infime quart de seconde peut-être, qu'elle le voyait en entier. La vie de cet homme s'ouvrit en grand sous son regard passager. Un homme paresseux et manipulateur, dans l'immobilier, dans les copropriétés avec vue, au bord d'un lac infesté de moustiques. Elle le connaissait. Elle le voyait jusqu'au tréfonds. Il était là, divorcé et obsédé par l'alcool, émotionnellement éloigné de ses enfants, de ses fils, deux fils, en blazer d'uniforme d'école privée, en un seul clin d'œil².

Voilà une figure dans toute sa spontanéité : une construction imaginaire, une pensée qui se déploie à partir de presque rien, d'un regard porté sur une silhouette aperçue entre les branches. Lauren construit une vie entière sur la base d'un coup d'œil. Malgré sa fragilité, son caractère éphémère, cette figure s'impose non seulement à la pensée de Lauren, mais à la nôtre aussi, car nous parvenons sans peine à nous imaginer cet homme amer et désabusé. Or, cette figure ne repose sur rien, elle n'est qu'un jeu de l'esprit, une

2. Don DeLillo, *Body Art*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 72. « She felt in that small point in time, a flyspeck quarter second or so, that she saw him complete. His life flew open to her passing glance. A lazy and manipulative man, in real estate, in fairview condos by a mosquito lake. She knew him. She saw into him. He was there, divorced and drink-haunted, emotionally distant from his kids, his sons, two sons, in school blazers, in the barest blink. » (*The Body Artist*, New York, Scribner, 2001, p. 70.)

rêverie éveillée où s'aventure, quelques instants, la femme au volant de sa voiture. Il n'y a même pas d'homme sur la véranda. Comme le souligne le texte par la suite, au moment de passer devant la maison, Lauren comprend qu'elle « ne regardait pas un homme assis mais un pot de peinture posé sur une planche en équilibre entre deux chaises. Le pot jaune et blanc était son visage, la planche ses bras et quant au cœur et au cerveau de l'homme, ils étaient quelque part dans l'air³ ». La figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes, et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes.

La projection de Lauren, ce musement déclenché par une perception furtive, montre bien que la figure apparaît, pour le sujet qui s'en empare, comme un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composé d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit et en images), impliqué dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui.

Le musement – il faut le préciser, car le terme jouera un rôle pondérant dans cet essai – est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée⁴. C'est un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de

3. *Ibid.*, p. 72. « she was not looking at a seated man but at a paint can placed on a board that was balanced between two chairs. The white and yellow can was his face, the board was his arms and the mind and heart of the man were in the air somewhere » (p. 70).

4. Le concept de musement a été défini par Charles Sanders Peirce, qui en a décrit le jeu dans « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu » (la version française de ce texte se trouve dans l'essai de Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990). Le terme a été repris par Michel Balat dans *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2001. Le concept est au cœur de mon étude sur le labyrinthe et les formes de l'oubli dans « Le labyrinthe et l'oubli : fondements d'un imaginaire », in Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent, *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, *Figura*, n° 6, 2002, p. 13-64.

lui, pour une raison ou une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien celle du moteur de notre pensée. Ce musement apparaît quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures*. Dans son amplitude la plus faible, le musement correspond à un simple égarement, une errance semblable à celle qui s'empare de Lauren au contact du pot de peinture. Dans son amplitude la plus forte, il peut mener à la perte. Deux exemples éloquentes en sont les destins de Gustav von Aschenbach, obsédé par la figure de l'éphèbe qu'est, pour lui, le jeune Tadzio, dans *La mort à Venise*, de Thomas Mann ; et de Humbert Humbert, obsédé par la figure de la nymphe qu'est Lolita, dans le roman éponyme de Vladimir Nabokov⁵. L'un et l'autre personnages meurent de leur fascination pour une figure qui, dans un même mouvement, les enchante et les mène à leur fin. Je développerai plus en détail, aux chapitres un et deux, la description du musement. On verra aussi que sa posture singulière est au cœur de la définition de la figure exploitée tout au long de l'essai.

Les exemples tirés de Gombrowicz et de DeLillo permettent d'identifier deux moments de l'apparition de toute figure : ceux de la perception puis de l'imagination. Il ne peut y avoir figure, en effet, que si un sujet identifie dans le monde un objet qu'il croit être chargé de signification. La figure ne se manifeste que dans cette révélation d'un sens à venir. De la même façon, elle ne se déploie que si le sujet dote ce signe de traits et d'un récit auquel il peut s'identifier et qu'il peut lui-même générer. La figure est le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire.

Avant de préciser les enjeux de cet essai, j'aimerais donner un troisième exemple d'apparition de figure. Il s'agit de *l'enfant effacé*, découvert dans *Disparitions*, de Sophie Calle. Cet exemple, sur lequel je m'arrêterai un peu plus longuement, va permettre de montrer qu'une figure, pour se déployer, requiert non seulement

5. Thomas Mann, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971 [1922] ; Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

d'être aperçue et imaginée, mais encore d'être manipulée. Imaginer une figure, c'est *manipuler une forme*.

Qu'est-ce que manipuler une forme ? La question est complexe, et cet essai entend l'explorer de nombreuses façons. D'emblée, on peut répondre que c'est la désigner, en développer l'image, chercher à comprendre son origine, la mettre en scène dans des situations variées, se perdre dans sa contemplation, s'y projeter tout entier puis se ressaisir et, ultimement, la représenter. La figure est un signe dynamique qui a la labilité de l'imaginaire. Ses fonctions sont multiples : elle est un foyer de l'attention et, en tant que signe, elle sert d'interface et de relais, elle appelle et suscite des commentaires, elle sert de principe interprétatif. On verra à illustrer chacun de ces attributs, mais commençons d'abord par nous intéresser à l'enfant effacé.

L'ENFANT EFFACÉ

Dans *Hebdomeros*, récit publié en 1964, le peintre Giorgio de Chirico suggère l'exercice suivant : « quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois-quarts et en raccourci ; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect⁶ ». La figure est une telle forme qui se substitue à l'objet disparu, mais dont les contours restent toujours présents à la mémoire. D'ailleurs, les termes de *figure* et de *forme* sont, dans l'Antiquité romaine, des quasi-synonymes, de sorte que parler de l'un revient à parler de l'autre⁷.

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un

6. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 1964, p. 52.

7. Dans *Figura*, Eric Auerbach nous rappelle que « issu de la même racine que *figere* [modeler], *figulus* [potier, celui qui travaille l'argile], *fictor* [modeleur] et *effigies* [portrait], *figura* signifie, à l'origine, "forme plastique" » (Paris, Belin, 1993, p. 9). Dans *Le Grand Robert de la langue française*, l'entrée du terme « figure » atteste sa très grande polysémie, de même que le lien qu'il entretient avec celui de forme (Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, tome III, p. 751-755).

objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Or, cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure. Roland Barthes a écrit que parler de l'autre, l'imaginer, c'est tenir « sans fin à l'absent le discours de son absence », ajoutant que « l'autre est absent comme référent, présent comme allocataire⁸ ».

L'absence est au cœur des processus sémiotiques. Il n'y a signes et objets de pensée, il n'y a figures que parce que les objets du monde sont à distance. Toute mise en signe, qu'elle soit parole ou simple musement, est manipulation de cette absence qui perdure, jeu sur des figures qui ne disent rien d'autre que la fragilité de leur propre construction. Pour Barthes, l'absence, en tant qu'elle est un état et implique une durée, requiert d'être manipulée. Il faut, dit-il, « transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage [...] ». L'absence devient une pratique active, un affairement (qui m'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies)⁹ ». La figure, en tant que signe dynamique, est le résultat d'une manipulation, de ce travail de l'imagination qui parvient à rendre présent l'absent et à faire perdurer cette présence précaire d'un autre jamais tout à fait là.

La figure est objet de pensée et, comme tout objet de pensée, sa réalité est évanescence, fragile. C'est pourtant sur cette base que notre pensée se déploie, que des actes de lecture deviennent autre chose que de simples progressions à travers des textes, mais des explorations au cœur des cultures, de la culture.

Ce rapport à l'absence est illustré d'extraordinaire façon par l'un des dispositifs textuels de Sophie Calle. L'artiste met en scène, dans *Disparitions*, une situation inusitée : au musée Isabella Stewart Gardner, à Boston, une série de tableaux ont été volés, des toiles de Rembrandt, de Manet, de Vermeer, de Degas, etc. Mme Gardner

8. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

9. *Ibid.*

avait exigé, dans son testament, que rien ne soit touché après sa mort. « À la suite du vol », nous dit Sophie Calle, « les espaces que les tableaux et les objets occupaient sont donc restés vides¹⁰. » Profitant de cette installation inusitée, l'artiste a demandé aux permanents du musée – conservateurs, gardiens et autres employés – de lui décrire les œuvres disparues. Les toiles deviennent donc le prétexte à un investissement figural, et c'est dans ce contexte qu'apparaît la figure intrigante de l'enfant effacé¹¹.

Il faut dire que l'art de Sophie Calle consiste à faire surgir du quotidien des figures. Les objets de tous les jours, les carnets d'adresses, les lits, les téléphones, les photographies de vacances et d'anniversaires, les guichets automatiques, les lettres reçues et les robes servent, chez elle, de prétexte à ses récits et anecdotes. Ses proses, utilisées bien souvent comme légendes à ses photos et installations, parviennent en peu de mots à capter l'essence d'une situation et à en exploiter les dimensions symbolique et affective. Elle sait trouver dans le familier l'inattendu, le détail qui transfigure la situation en véritable théâtre. D'un rien, elle fait du roman. D'une singulière convergence d'éléments, elle conçoit des dispositifs textuels, petites narrations et récits inattendus, qui font image.

Hervé Guibert a dit qu'elle était une faiseuse d'histoire¹². Faire des histoires, on le sait, c'est embarrasser, compliquer indûment une situation, voire se fâcher sans motifs raisonnables. C'est aussi, au-delà des caprices, raconter, exploiter un détail, le mettre en scène et le transformer en motif. C'est convertir le *presque rien* en évènement. Comme bien des minimalistes en littérature, Sophie Calle fait de l'amorce du processus de fictionnalisation son lieu d'intervention privilégié. Elle s'empare d'un matériau, qu'il soit biographique ou anecdotique, et le transforme en fiction. Or, ce

10. Sophie Calle, *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 11.

11. Sophie Calle reproduit le même dispositif textuel dans *Souvenirs de Berlin-Est* (Arles, Actes Sud, 1999) et *Fantômes* (Arles, Actes Sud, 2000). Les trois livres sont d'ailleurs réunis par l'éditeur en un coffret qui porte un titre révélateur, *L'absence*.

12. Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », in *Sophie Calle, à suivre*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, non paginé.

travail procède par la création de *figures*. Il en est ainsi de l'un des textes de *Disparitions* qui laisse apparaître la figure d'un enfant effacé. Telle une figure dans le tapis, cet enfant hante l'œuvre de Rembrandt qui a été volée, un portrait peint en 1633 et intitulé *Portrait d'un couple élégant*.

Le dispositif de *Disparitions* est de nature essentiellement intermédiaire¹³ : il est composé d'une photographie de l'espace laissé vacant à la suite du vol de la toile (mur recouvert d'une tenture et devant lequel trois chaises ont été placées), d'une reproduction d'un cadre dans lequel les douze témoignages ont été transcrits, de l'étiquette identifiant la toile et indiquant la date du vol (18 mars 1990), ainsi que de la traduction française des douze témoignages recueillis, textes mis bout à bout et séparés uniquement par de très discrets losanges. Sophie Calle ne commente pas les témoignages, elle les transcrit et les agence. Par contre, sa contribution est déterminante, car leur disposition favorise le déploiement d'un drame d'un grand pouvoir symbolique.

Les deux premiers témoignages sur le portrait convergent vers l'expression d'une inquiétante étrangeté. L'homme et la femme peints par Rembrandt paraissent distants. Il est dit que l'homme regarde vers le spectateur, tandis que la femme ne regarde personne. Tout semble impersonnel et statique. Ils sont, déclare le deuxième témoin, dans des mondes différents : « On ressent », dit-il, « une grande impression de solitude, bien qu'il y ait deux personnes. Cela donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact. Qu'est-ce qu'ils regardent¹⁴ ? »

13. Les dispositifs de Sophie Calle sont intermédiatiques, car ils croisent les systèmes de représentation et font se répercuter les contenus d'un média à l'autre. Ses outils sont habituellement le livre, la photographie, le film, l'installation et la performance. Elle recycle de vieux papiers, s'empare de photographies brûlées trouvées sur les lieux d'un sinistre, construit une œuvre à partir de saynètes captées par les caméras de surveillance de guichets automatiques, s'approprie des témoignages, publie ses échanges épistolaires, pille des carnets d'adresses et se fait prendre en filature. Les éléments du quotidien deviennent le matériau brut de ses œuvres.

14. Calle, *Disparitions*, *op. cit.*, p. 24.

Composé en Freight (© Joshua Darden, 2005). Imprimé au Québec en janvier 2007
sur les presses de l'Imprimerie Gauvin à Hull pour le compte du Quartanier.