



Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens – *The Oval Portrait* (2)

Transparence et opacité du signe

Séverine Letalleur-Sommer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1033>

DOI : 10.4000/esa.1033

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 99-113

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Séverine Letalleur-Sommer, « Rôle de la vision et du contexte visuel dans la construction du sens – *The Oval Portrait* (2) », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1033> ; DOI : 10.4000/esa.1033

ROLE DE LA VISION ET DU CONTEXTE VISUEL DANS LA CONSTRUCTION DU SENS – *THE OVAL PORTRAIT* (2)

TRANSPARENCE ET OPACITÉ DU SIGNE

Séverine Letalleur-Sommer

Université Paris Ouest – Nanterre La Défense

Abstract: This paper is the sequel of a previous article published in *ESA*; it deals with the construction of meaning in Poe's *Oval Portrait*. The idea is to show that under the pretence of establishing a dialogue between text and image, the author actually splits the text thus hinting at words mirroring themselves (cf. the narrative's embedded structure). The odd divide leads to a reflection on how signs trigger what they signify, the visible leading to the invisible. The text's efficacy lies in its ability to make us forget its presence and focus on the internal images it generates. This paradox is what makes it all the more powerful. Subsequently, such a transparency may help understand the ephemeral presence of a valet at the beginning of the story. Moreover, it may account for the fact that the narrator's wound, also mentioned initially, seems to play no part in the plot. Those two elements act as narrative representations of what the linguistic sign is meant to do: guide the eye – the valet – through the text – the wound – to visualize what lies beyond the verbal screen.

Keywords: semiotics, pictorial signs, two-dimensional, linearity, indexicality, iconicity, *l'ègen*, *imagen*, arabesque, metadiscourse, text/image, fantastic

Dans un article publié dans un précédent numéro d'*ESA*, nous avons étudié la nouvelle de Poe intitulée «The Oval Portrait» sous un angle sémiostylistique. Il s'agissait de montrer comment les effets de style générés par l'écriture littéraire, loin de constituer de simples ornements, agissent tels des révélateurs du fonctionnement sémiotique de la langue en cela qu'ils en

repoussent les limites expressives. Se dégage alors en filigrane le véritable objet de la nouvelle : un discours sur la langue, les signes, leur articulation et leur efficacité. Dans le contexte d'un récit destiné à décrire une œuvre visuelle inexistante en tant que telle, puisque exclusivement suggérée par les mots, nous avons choisi de montrer que, sous couvert d'instaurer un dialogue texte/image, la nouvelle de Poe traite en réalité du passage omnidirectionnel du *signe*¹, incarné ici par la nouvelle, au *signifié* que représentent le portrait et les images endogènes suscitées par le texte. La nouvelle est une façon poétique de « répondre aux questions de construction du sens visuel et textuel que se pose le sémioticien » (Letalleur-Sommer 2012). Nous utilisons le terme « omnidirectionnel » car la perception des signes est multimodale (du scriptural au sonore en passant par le graphique et/ou le visuel) et ce à quoi ceux-ci renvoient s'avère également pluridimensionnel, un mélange de perceptions immédiates et de réactivations endogènes synesthésiques d'autres mots et d'autres images (Paivio 2007, 144-145).

Il s'agit maintenant de clore l'analyse précédente en abordant le thème de la transparence du signe ; comprendre comment le texte lui fait place au signifié en disparaissant perceptuellement ou au contraire en s'imposant de façon plus marquée (par le biais du style justement). Pour ce faire, nous inscrivons cette étude dans le cadre de la théorie du double codage élaborée par A. Paivio qui explore le lien entre représentations verbales et représentations visuelles en psycho-cognition². Lors de la lecture, le texte est matériellement là mais, tel un écran translucide, il s'efface ponctuellement pour donner lieu à des images qui, en retour, occultent leur source imprimée. La notion de transparence implique une présence quasi-invisible de type panneau de verre, vitre, fenêtre, un objet qui laisse pénétrer les rayons lumineux ou les réverbère de manière à ce que sa propre existence soit rendue plus difficilement perceptible. Partant de cette présence invisible ou en voie d'invisibilité, l'attention se porte sur un au-delà ; à ceci près que le texte et le portrait jouent différemment de leur transparence. Si l'un projette le sujet dans un au-delà du signe d'où surgissent autant d'images évanescences et endogènes, l'autre, le portrait, se veut par définition une transgression du cadre : « [...] une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (Alberti 1435, 115), une ouverture sur un ailleurs isomorphe, (dans la nouvelle de Poe, la copie semble

¹ Je rappelle que j'utilise la terminologie guillaumienne et non saussurienne ; j'emploie donc ici le terme « signe » dans ce qui, dans la terminologie saussurienne, est compris sous le terme de « signifiant ».

² Cf. article précédent : Allan Paivio « établit une distinction entre *l'g`gens* – représentations mentales d'origine linguistique dont il montre qu'elles sont multimodales c'est-à-dire qu'elles émanent de processus tant auditifs (la perception d'énoncés), visuels (la lecture) que sensori-moteurs (l'articulation orale, l'écriture) – et *imagens* - représentations mentales d'origine non verbale - perception d'un objet, ou d'images par exemple - elles aussi multimodales. Paivio montre que *l'g`gens* et *imagens* empruntent des voies neuronales distinctes mais connexes. » (Paivio 2006, 4).

plus vivante que son modèle) ; auquel cas il s'agit de feindre une transparence absolue tout en masquant l'original.

Réverbération des signes

Afin d'examiner comment le signe permet au signifié de s'en extraire voire de le supplanter, rappelons les réponses dégagées dans l'article précédent. Nous sommes partie de la dualité linéarité/iconicité, emblématique du couple texte/image en montrant notamment que Poe inversait les rôles entre écrit et représentation picturale. Du fait d'une économie textuelle atypique, la fin de la nouvelle est chronologiquement antérieure au début grâce à un phénomène d'enchâssement narratif. Ainsi, en dépit de son unidimensionnalité intrinsèque (formellement, les mots s'enchaînent toujours selon un axe irréversible), la langue peut aussi suggérer une inflexion du cours naturel des choses puisque le récit fonctionne à rebours du déploiement temporel initial.

Par ailleurs, la forme ovoïde du O, présent dans l'épithète « Oval » du titre, renvoie, par un phénomène de réverbération entre texte lu et texte vu, à sa dimension sémiotique c'est-à-dire qu'elle renvoie la lettre à ce qu'elle est graphiquement (une image exogène, exposée sur un support matériel), un objet du monde avant que d'être signe ; mais, comme ce qu'elle est graphiquement correspond aussi ici à ce qu'elle génère sémantiquement (image mentale ou endogène), on assiste à un renversement où le signifié renvoie au signe en tant qu'objet graphique et non l'inverse. Bien entendu, la forme ovoïde renvoie ensuite au portrait et enfin au visage, le tout donnant lieu à une parfaite iconicité entre graphème (dont la forme rappelle la position des lèvres lorsque l'on prononce le son <o>³), signifié (la représentation visuelle du cadre) et signifié du signifié (la perception immédiate d'un visage dont l'ovale correspond à celui du portrait). Mais Poe procède à une inversion, une sorte de retour en arrière au sein de l'enchâssement, en conférant au visage reproduit plus de vie qu'au visage réel lorsque le modèle expire à l'instant même où le peintre appose son dernier trait de pinceau. La primauté du signe sur le signifié est ici réitérée.

Cette mise en abyme sémiotique souligne le caractère dynamique de la construction signifiante, en perpétuel mouvement, elle rappelle poétiquement l'enchâssement peircien selon lequel tout signifié est le signe d'un autre signifié. Cette idée est récurrente chez Poe. Ainsi, à propos des premières phrases de la nouvelle intitulée « Berenice » :

MISERY is manifold. The wretchedness of earth is multiform. Overreaching the wide horizon like the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch, as distinct too,

³ Bien que le <o> en anglais en initiale soit une diphtongue fermée à la fin.

yet as intimately blended. Overreaching the wide horizon like the rainbow! How is it that from Beauty I have derived a type of unloveliness?" (1835, 333),

Williams fait le commentaire suivant:

"Original" perceptions are displaced along chains of signifiers that themselves are figurative translations of always already figurative perceptions. Egaeus's desire for the ideal sign is a desire to escape this figuration, which [...] ironically issues in a "disfiguration" of a different order." (1988, 86)

En retour, les descriptions fragmentaires du portrait soulignent le caractère parcellaire de la vision qui dissèque et ré-agence la réalité au fil de son exploration, tout comme le font par ailleurs le texte et le langage, qui découpent en mots, phonèmes, etc. La question de l'unidimensionnalité et de l'iconicité nous mène naturellement à celle de l'arbitraire du signe linguistique dont nous avons vu qu'il impliquait un travail de concentration sur le signe, *a priori* insignifiant, puis de passage quasi-immédiat vers un au-delà, du fait même de cette *insignifiance*. A ce stade de notre démonstration, l'intérêt de la nouvelle réside précisément en ce que chaque personnage et élément narratif semble représenter ce fonctionnement sémiotique, comme si le récit correspondait à la mise en scène narrative d'un réseau de sens par ailleurs fort abstrait.

Dès lors il s'agirait bien, pour reprendre le conseil de Todorov, de faire une lecture poétique du texte et des figures rhétoriques :

[...] les phrases citées requièrent une lecture poétique, elles ne tendent pas à décrire un monde évoqué. Tel est le paradoxe du langage littéraire : c'est précisément lorsque les mots sont employés au sens figuré que nous devons les prendre à la lettre (1970, 67).

On peut aller plus loin et procéder à une lecture purement sémiotique du texte, utiliser le signifié comme signe de ce qui l'a engendré ; auquel cas, il s'agit de se servir du signifié, figuratif ou littéral, comme signe du dynamisme interne à la trame textuelle. Ainsi, certains aspects apparemment incohérents de la nouvelle prennent tout leur sens. De fait, ces quelques réflexions peuvent nous amener à résoudre deux énigmes souvent relevées à propos de la nouvelle : la raison d'être du valet, d'une part, et celle de la blessure du narrateur, d'autre part ; éléments de l'intrigue que Monique Dubanton qualifie d'« anomalies » puisqu'ils ne semblent jouer aucun rôle précis au sein de l'intrigue et disparaître aussi étrangement qu'ils étaient apparus (1979, 104).

Le signifié supplante le signe : le guide-valet

Nous avons vu que, dans la nouvelle de Poe, l'image endogène à laquelle renvoie le signifié est évoquée grâce à la référence littéraire à une image exogène, c'est-à-dire dont le support concret est particulièrement mis en

exercice : « The frame was oval, richly gilded and filigreed in *M^oresque* » (Poe 1842, 189). Or, comme cette référence se fait par l'intermédiaire du langage donc de représentations symboliques, l'image suscitée ne peut être qu'endogène. Afin de lui restituer, du moins en partie, la force et l'instantanéité de l'image exogène, il faut donc nécessairement que le signe linguistique à un moment donné s'efface. Il doit guider l'œil puis disparaître à l'instar du personnage du valet, Pedro, dont certaines analyses interrogent le rôle :

Dans la mesure où Poe [...] affirme que rien dans une histoire ne doit être gratuit, on s'étonnera en revanche de voir introduire des éléments qui resteront sans suite: le valet destiné à disparaître dès le second paragraphe, et surtout la blessure, pré-texte de toute l'histoire. (Lévy 2004, 12)

Rappelons à ce propos que, dans le contexte d'une expédition en montagne aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, le valet jouait aussi le rôle de guide ou, plus précisément, le guide jouait aussi le rôle de valet :

Finalement, le travail du guide est celui d'un domestique spécialisé, qui assure aux clients un confort minimum. Porter, préparer le repas et le couchage, aider dans les moments difficiles, distraire ou renseigner le client etc. (Bellefon 1990, 31)

Pour reprendre les termes de Bellefon, ce « guide-valet » (1990, 30) est là pour « [soulager] les clients dans les difficultés, pour qu'ils puissent jouir du spectacle » (nous soulignons). On peut établir un parallèle entre cette fonction très prosaïque du guide-valet, chargé du portage et montreur du paysage, censé faire oublier la pénibilité de l'excursion afin que le maître puisse « jouir du spectacle », et le signe linguistique, qui montre en s'effaçant. De fait, dans la nouvelle, nous découvrons le texte alors même que le valet guide et oriente le narrateur vers le véritable objet du récit : son signifié, dissimulé dans un repli du décor. C'est le valet qui, pour ainsi dire, accomplit l'*acte d'animati^on* nécessaire à la construction du sens :

Pour qu'une image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui la transpose dans notre imagination en la détachant de son médium-support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule [...] Cette transparence dissout le lien qui semblait indissolublement unir image et médium [...] c'est en lui-même que le spectateur produit l'image. (Belting 2004, 43-44, nous soulignons)

La sensation de déchiffrer visuellement disparaît au moment où le processus de lecture devient suffisamment fluide pour permettre à la conscience de se porter sur les images générées et non plus sur les signes qui les génèrent, au moment où les images endogènes forment un écran qui s'immisce entre le lecteur et la page parcourue (« Je lis le texte mais je choisis en même temps de voir l'image » Louvel 2010, 242); ce qui ne signifie pas que les sensations sensori-motrices que produit le parcours visuel disparaissent. Simplement, elles se confondent avec leur objet.

La présence de ce valet qui pointe son objet de façon insistante, puisque cela se fait sous le coup d'une effraction : « The château into which my valet had ventured to make forcible entrance » (Poe 1842, 188, nous soulignons), une fois la tâche accomplie, n'est plus requise. Le signe-valet guide l'œil puis il s'efface mais les sensations de l'œil qui se meut dans son orbite, demeurent et relayent seules son action. Comme le signe linguistique, il est dans un rapport de forclusion avec ce qu'il montre, son signifié (et non d'inclusion ou de substitution comme le signe figuratif qui recouvre et occulte le véritable signifié). Il ne s'agit donc pas ici de succomber à une illusion mais bien de dépasser *intentionnellement* le signe matériel pour accéder à l'image engendrée (voir Hochberg & Brooks 2007). C'est bien là l'unique rôle qu'il incombe au valet de tenir. On retrouve cette problématique du signe et de l'accès à l'image ou au référent à jamais inaccessible dans la nouvelle « Berenice », déjà citée, lorsque Egeus crie le nom de sa bien-aimée et que seul son pâle reflet se dresse devant lui :

Berenice! — I call upon her name — Berenice! — and from the grey ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah! vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh! gorgeous yet fantastic beauty! (Poe 1835, 334)

Le terme utilisé par Williams pour décrire le lien entre signe et signifié est *déplacement*, dont il montre qu'il est irréversible, d'où la dimension tragique du/des récit(s) de Poe :

Egeus desperately wants to assert that the name is a symbol in which Berenice is present ; but words cannot bridge the displacement over time [...] The image is further displaced by the tale itself, with its fundamental narrative movement through time. (Williams 1988, 88)

Dans le « Portrait ovale », *Pedr`* se résume à un nom propre puisqu'il n'a pas de référent extralinguistique, seulement des antécédents co-textuels, d'autres occurrences du mot. *Pedr`* c'est le signe arborant une majuscule, le signe linguistique par excellence. N'appartenant à personne *en propre*, *Pedr`* ne renvoie finalement qu'à lui-même c'est-à-dire à un signe linguistique dont la seule fonction est de montrer puis de disparaître. La soudaine disparition du valet correspond donc à un ultime déplacement, à ce moment où « le lecteur devient spectateur » (Louvel 2010, 239), quand le texte s'efface pour laisser place à un paysage mental.

Blessure et esthétique du style

Abordons maintenant le motif de la blessure dont on peut imaginer qu'il se justifie par les mêmes exigences d'émergence accélérée du signifié textuel. La figure du narrateur blessé, placé, de même que le lecteur, dans une position

de vulnérabilité et de sensibilité accrues, est un poncif romantique. L'acuité sensorielle du narrateur permet de nouveau de hâter le passage au signifié par empathie translative. La blessure signale, par le truchement d'une image prégnante, une façon de nous glisser dans la peau du personnage. Elle préfigure également l'action à venir : le tableau dont le regard semble *vivant* exerce une action sur celui du spectateur.

Le valet et la blessure incarneraient ainsi le mélange d'intentionnalité et de sensibilité nécessaires à l'émergence signifiante constituée, comme nous l'avons vu dans le précédent article, de deux parcours opposés : ascendant et descendant (Letalleur-Sommer 2012). Concomitants dans la réalité, ils s'incarnent séparément dans le texte pour des raisons évidentes de cohérence, le narrateur ne pouvant à la fois transgresser l'espace de la perception et en être la victime. Ce qui est confirmé par la remarque de Monique Dubanton selon laquelle : « [...] nous croyons avoir pris le narrateur en flagrant délit de mensonge. En fait, il paraît bien connaître le château, la tour écartée, l'existence de la mystérieuse toile... » (1979, 105).

De la même façon, le renvoi à un univers connu et matériel permet aux entités textuelles plus abstraites d'être mieux identifiées, mémorisées et manipulées mentalement, élément qui joue un rôle crucial dans la réception esthétique du récit :

Mental imagery, and its correlate, emotional response, are vital to aesthetic response to text. Imaginative and affective processes are how a text is "realized" or "lived through" or "brought to life." (Sadoski & Paivio 2004, 31)

L'esthétique du style est donc ici à entendre au sens étymologique d'« aisthesis » qui « rend [...] à la connaissance intuitive (*anschauende Erkenntnis*) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle. » (Jauss 1978, 144). Dans la nouvelle, cette langue qui parle par le biais du regard et où foisonnent assonances et allitérations, exprime le primat de la sensation sur la pensée et le concept : « It was an impulsive moment to gain time for thought [...] » (Poe 1842, 203). Du narrateur aux chairs meurtries, au délire dont il est pris, à l'état de transe du peintre sur le point d'achever son œuvre, il est partout question de déséquilibre des sens, de douleur physique ou morale, d'état paroxysmique – le peintre passe ainsi en quelques secondes de l'exaltation à l'accablement : « This is indeed *Life itself!* » [...] « *She was dead!* » Cette représentation hyperbolique de la vie dans ce qu'elle offre de plus intense (la passion amoureuse, l'obsession compulsive de l'artiste incapable de se détacher de son œuvre, la souffrance générée par une lésion physique et/ou l'expérience cruelle de la perte brutale de l'être aimé) trouve un écho dans le mouvement rythmé qui parcourt le texte, dans l'abondance d'adverbes renvoyant au champ sémantique de l'excès : « desperately », « somptuously », « devoutly », « so suddenly and so vehemently »,

d'adjectifs superlatifs : « rarest beauty », d'adjectifs qui désignent un foisonnement matériel déroutant « manifold and multiform » ou une confusion des sens : « deep agitation » (1842, 190).

Si l'on part du postulat initial selon lequel le poète se trouve aux prises avec un mode représentationnel antithétique du sien, un art rival (immédiateté sensorielle *versus* détour conceptuel), on peut imaginer que les figures de l'excès et la façon dont le récit s'amorce *in medias res* constituent aussi une façon d'accélérer le passage du signe au signifié. En puisant dans les *t`p`i* gothiques et en recourant explicitement à l'intertextualité, Poe inscrit la nouvelle dans un contexte culturel connu ce qui en précipite et en enrichit la perception. D'ailleurs, pour Ann Lecercle:

[...] de même que le second volet du récit est logiquement antérieur au premier [...], de même le futur du récit de Poe lui est antérieur, antérieur très exactement de quarante-huit ans. Nous voulons dire par là que le lecteur – l'architecteur en tout cas, et a fortiori celui de 1842 – se rend compte à la fin de la nouvelle que celle-ci est écrite en contrepoint direct au plus mystérieux des Mystères d'Udolpho (1990, 86).

De fait, si les *imagens* sont multimodales, « manifold and multiform » selon l'expression récurrente de Poe, elles contiennent également des « modalités culturelles » elles aussi à réactiver. Rastier évoque le concept de simulacres multimodaux comparables aux *imagens* et *l`g`ens* précédemment cités :

[...] les images mentales sont les corrélats psychologiques des signifiés linguistiques, et la référenciation s'opère par appariement entre images mentales et percepts d'objets [...] *image* est trop restrictif : nous avons affaire plutôt à des *simulacres multim`daux*, qui mettent en jeu des analogues non seulement des percepts visuels, mais auditifs, etc. En outre ces percepts ne doivent pas être rapportés seulement à leur modalité sensorielle : à ces modalités physiologiques se surimposent, inséparablement, des modalités culturelles. (1991, 207)

Par contraste, le signe pictural demande qu'on le mette à distance afin d'en supprimer le trop plein sensoriel, de se détacher de lui (le narrateur ferme les yeux), de lui conférer une taille plus petite, peut-être celle de la vignette, afin de mieux le *c`mprendre*, le circonscrire aussi par le biais du cadre lourdement orné qui contribue à le dissocier de la réalité avec laquelle il entretient trop d'affinité :

Least of all [...] could it have been that my fancy [...] had mistaken the head for that of a living person. [...] the peculiarities of the design [...] and of the frame, must have instantly dispelled such idea.

Il s'agirait de renoncer à l'illusion figurative générée (le sujet interromp sa contemplation) pour accéder au véritable signifié grâce à la réflexion plus qu'à la contemplation visuelle :

But while my lids remained thus shut, I ran over in mind my reason for so shutting them. It was an impulsive movement to gain time for thought--to make sure that my vision had

not deceived me--to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze. In a very few moments I again looked fixedly at the painting. (Poe 1842, 203).

Ici le signe pictural semble occulter un signifié que seul le verbe peut désormais révéler.

Arabesques et contrastes

Au moment de clore cette analyse, revenons sur une question centrale, déjà esquissée dans l'article précédent : celle qui a trait à l'opposition bi-dimensionnalité/unidimensionnalité dont nous avons vu qu'elle se situait au cœur du rapport texte/image. Le dispositif textuel original de la nouvelle et le thème abordé peuvent offrir une perspective différente sur cette question.

En tant qu'objets, le texte comme la toile peinte sont tous deux des formes quadri-dimensionnelles en ce sens qu'ils s'inscrivent dans le temps et dans l'espace. On peut les manipuler, en effleurer la surface, sentir la peinture se craqueler sous les doigts, ou le degré de finesse du grain de la page, surface phénoménale sur laquelle est transcrit le texte. L'objet-toile vieillit et n'a rien d'immortel (son immortalité est toute relative, elle ne l'est qu'en comparaison avec l'éphémère fraîcheur de la jouvencelle : « the immortal beauty of its countenance » Poe 1842, 189). De même le texte présente une dimension concrète tout à fait perceptible, empreinte indélébile de l'encre sur le papier qui jaunit ou se corne. Rien là d'absent ou de transparent, rien là dont on puisse faire abstraction.

Parallèlement, l'image que tous deux offrent à la pupille est, elle, bidimensionnelle et fixe ; le cerveau réinjectant spontanément du volume à ce reflet de même qu'un certain dynamisme dû au parcours saccadé de l'œil qui en sillonne la surface. Ainsi, les deux représentations impliquent un cheminement visuel inscrit dans le temps, donc affecté d'une forme de linéarité. Simplement, dans le cas du texte, l'œil est contraint par ce linéaire car sa valeur sémantique dépend étroitement de l'ordre syntaxique dans lequel s'enchaînent les signes alors qu'en peinture, l'œil peut, comme dans un environnement extralinguistique, procéder par balayages aléatoires ; d'où cette illusion de transparence.

Si l'efficacité de l'œuvre picturale figurative ne dépend pas d'un itinéraire strictement défini, il n'en reste pas moins que la force de l'illusion qu'elle suscite dépend à la fois de conditions d'éclairage et d'un point de vue tout aussi astreignants : « the rays of the numerous candles [...] now fell into a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bedposts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before » (Poe 1842, 189). Pour toutes ces raisons, l'on retiendra des deux types de représentation que l'une consiste en un reflet bidimensionnel fixe dont l'interprétation repose en partie sur le traitement tridimensionnel holistique et dynamique qu'en

effectue le récepteur, et que l'autre, le texte, lui aussi bidimensionnel, implique une interprétation dynamique et séquentielle de signes perçus séparément.

Or, si l'on saisit volontiers de quelle façon les peintures figuratives peuvent suggérer une forme ou un volume dont elles sont en réalité dépourvues grâce à des jeux de contrastes chromatiques, des illusions perspectives ou l'imitation fidèle d'un incarnat, il apparaît plus difficile de concevoir comment le linéaire linguistique, si on fait abstraction de son sémantisme, est lui aussi susceptible de produire les mêmes effets notamment du fait de la syntaxe et/ou du cinétisme nécessaire à son appréhension. La nouvelle de Poe nous incite d'emblée à aborder cette question car l'écrivain ne dispose que du texte pour suggérer un espace dont l'écrit semble formellement privé : « [...] il faut qu'à un moment le linéaire acquière du volume et finisse par fonctionner dans l'espace, rouages et pinions agencés en trois dimensions » (Rougé 1992, 108). D'ailleurs, les éléments développés plus haut nous ont d'ores et déjà permis de constater qu'une forme de spatio-temporalité s'exprimait justement dans la réactivation multimodale qu'impliquait toute perception verbale et visuelle. En outre, la projection du lecteur dans le signe, dont nous avons montré dans l'article précédent qu'elle se prolongeait dans un parcours incarné du texte, suppose d'une certaine manière que le lecteur évolue dans l'écrit comme il le ferait dans un espace tridimensionnel. Bien entendu, cela se fait sur un mode médié et à partir de micro-phénomènes qui ne rejouent qu'en partie ce qui se produit dans un véritable environnement tridimensionnel. Mais ici le phénomène est accentué car le texte, à plusieurs reprises, s'élabore autour de phrases complexes contenant des propositions subordonnées à l'origine de phénomènes d'enchâssements syntaxiques et ce, alors même qu'il renvoie sémantiquement à l'exploration d'un espace clos lui aussi composé de sous-parties emboîtées les unes dans les autres. Ainsi, à partir d'un espace extérieur infini (« the open air »), nous sommes amenés à franchir plusieurs seuils dans un mouvement d'absorption du regard qui passe d'une vision panoramique (suggérée par la situation probable du château sur une hauteur) à la fixation d'un objet logé dans la niche d'une des tours les plus éloignées du château (« a remote turret of the building » 1842, 188), édifice clos et plongé dans l'obscurité. Williams choisit de désigner ce motif récurrent dans les nouvelles de Poe, par le terme de « *circumscription* » qu'il emprunte à Richard Wilbur (« he [Wilbur] prefers the latter term « because it is Poe's own word, and because Poe's enclosures are so often more or less circular in form » » (1988, 84)). Or, justement, dans l'écriture de Poe, la hiérarchie syntaxique et le sémantisme se relaient pour produire un effet de rétrécissement spatial analogue à la réduction linéaire opérée par le langage qui finalement, condense en une forme minimale un foisonnement omnidirectionnel. Le phénomène de franchissement progressif de seuils et cette configuration particulière des lieux, peuvent alors nous éclairer

sur la façon dont le dispositif linguistique, en dépit de sa linéarité et de son caractère séquentiel, admet des synthèses ponctuelles notamment grâce aux subordonnants qui reprennent abstraitement toute une proposition afin de l'intégrer dans un ensemble supérieur.

Le processus est vérifiable au début de la nouvelle où se déploient des phrases longues et alambiquées qui semblent décrire une série de méandres où l'on ne sait plus bien si c'est l'œil ou l'esprit qui s'égarent :

In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in the very many nooks which the bizarre architecture of the château rendered necessary – in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest [...] (1842, 188).

Le délire, c'est la pensée qui divague et, justement, s'éloigne d'un parcours rectiligne. Seuls points de repère pour l'œil qui autrement se perdrait dans un dédale intérieur, les peintures qui accrochent le regard aussi fixement qu'elles-mêmes s'encastrent dans les encoignures de la tour. Ces points d'ancrage visuel sont comparables aux moments de stase, indispensables à la pensée afin de relier entre eux des fragments phrastiques autrement perçus comme disparates. Comme dans la nouvelle « Berenice », vision interne et vision externe présentent alors d'étroites correspondances : « chamber and consciousness are again conflated [...] » (Williams 1988, 84). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Poe utilise la même expression allitérative, « multiform and manifold », afin de qualifier d'une part, le caractère protéiforme des trophées héraldiques qui ornent les tapisseries, et, dans une autre nouvelle, « The Murders in the Rue Morgue », les voies secrètes et tortueuses qu'emprunte le raisonnement :

When I say proficiency, I mean that perfection in the game which includes a comprehension of all the sources whence legitimate advantage may be derived. These are not only manifold but multiform, and lie frequently among recesses of thought altogether inaccessible to the ordinary understanding. (Poe 1842, 412)

On a alors l'impression d'une volonté de circonscrire le sens par le biais d'introspections où acuité visuelle et perspicacité intellectuelle se confondent (« imagination et science, chez Poe, représentent les fondements de l'art d'inventer » (Rougé 1989, 328)).

Ce sens qui louvoie et se dérobe au strict linéaire qui le contient trouve un corrélat dans le motif de l'arabesque présent dans la nouvelle : « [...] together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque. » et au-delà dans le nom bien connu que Poe choisira de donner à un autre de ses recueils de nouvelles, associé au mot grotesque (« *Tales of the Grotesque and Arabesque* »).

En histoire de l'art, l'arabesque se caractérise par le passage d'un rinceau sous un autre, ce qui, à partir d'un motif bidimensionnel, produit une illusion de tridimensionnalité.

Essayons d'abord de définir ce qui distingue ce rinceau sarrasin de l'antique : [...] alors que dans l'ornementation classique les différents rinceaux disposés sur le fond sont nettement distincts et autonomes les uns des autres, ils se recourent et se croisent de nombreuses fois dans l'arabesque. (Riegl 1893, 212)

L'arabesque correspond donc à l'expression la plus simple de la suggestion tridimensionnelle d'une forme bidimensionnelle : un rameau glisse sous un autre. Mais l'arabesque est aussi la forme qui caractérise l'écriture de Poe, écriture où les sons récurrents sont une façon d'évoquer une trame sonore ondoyante, faite de plis et de replis : « multiform and manifold », (on pense évidemment aux *rec`ins* de la tour et au *fr`ncement* évoqués plus haut). D'ailleurs, selon Eric Lysøe, le terme arabesque « n'est utilisé comme nom qu'une seule fois, avec le sens d'entrelacs, dans *The Oval P`rtrait* » (2004, 286). Ainsi, l'écrivain poursuit les emprunts du texte à l'image au point que l'on a parfois l'impression d'une temporalité qui s'appesantit et s'étoffe : « the hours flew by and the deep midnight came » (1842, 188).

D'autres passages, notamment dans le deuxième récit, produisent l'effet inverse en jouant sur la stricte successivité linguistique. L'écrit exhibe une linéarité où chaque phrase se décompose en entités sémantiques apposées ou coordonnées. Séparés par une simple virgule ou une conjonction de coordination, les mots marquent une sinistre cadence où chaque syllabe résonne comme un compte à rebours, annonçant la fin terrible qui, implacablement, se rapproche. Ralentissements, accélérations et rythme heurté sont suggérés par des phénomènes d'asyndète : « passionate, studious, austere », de répétitions polysyndétiques (« all light and smiles, and frolicsome as »), suivies d'accumulations parataxiques (« loving and cherishing all things ; hating only the Art which was her rival ; dreading only the palette and brushes. » (1842, 190). Dans ce dernier exemple, la répétition de l'adverbe à valeur restrictive « only » engendre un sentiment de plénitude contrariée qu'accroît encore le parallélisme structurel. Là c'est l'extrême présence du signe linguistique qui s'impose, contribuant à une forme d'opacité : « [...] to repeat monotonously some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind. » (Poe 1835, 333). Si l'on reprend la thèse de Paivio, on peut considérer qu'à ce moment précis, c'est la mise en miroir texte/texte qui prime. Les mots engendrent non plus des images mais d'autres mots, des mots mentaux. Ici, le style met au jour la génération de *l`g`gens*, des représentations mentales verbales et non purement visuelles ; on comprend mieux alors que le signifié, qu'il soit visuel ou verbal, relève du joué et du dépassement du simple perçu.

Outre les rapports de contenu/contenant ou d'opposition que peuvent tour à tour entretenir les deux récits (Lévy 2004, 15), rapports contribuant à en faire des constructions capables de renvoyer à des schèmes logiquement incompatibles (on ne peut à la fois contenir et être contenu, se contenir et s'opposer, etc.), ils présentent aussi des similitudes structurelles. Comme si le deuxième passage jouait stylistiquement une version distanciée et épurée du premier, le passage imbriqué culmine lui aussi en son terme, non plus sur un *black-out* (« I glanced at the painting and then closed my eyes. ») mais sur un blanc (« This is indeed *Life* itself! » [...] « *She was dead!* »), muet et retentissant (1842, 191). Le style indirect libre mêle alors le silence de l'un, le peintre, accablé par le sinistre constat de la mort de son modèle au moment même où il en achève le portrait, et la parole d'un narrateur anonyme dont la voix s'imisce dans la conscience du premier pour mieux en *ex-primer* la douleur. Se manifeste ici l'opposition son/silence qui caractérise aussi le rapport langage/image. L'antithèse signalant le contraste le plus fort qui puisse exister entre deux instants et donc le marquage d'une temporalité poussée à son comble : son – silence/tout – rien.

Conclusion

A l'instar d'autres de ses écrits, on peut considérer la nouvelle de Poe comme une réflexion sur le signe et le caractère désespéré de toute tentative de ramener le référent à la vie, tentative vouée à l'échec du fait même de l'arbitraire du signe qui en rappelle la contingence et donc l'altérité absolue (cf. « the arbitrary nature of language in a contingent world » Williams 1988, 82). Le texte enchâssé décrivant le travail du peintre incarne le pendant métatextuel du premier récit qui, lui, fonctionne plus volontiers comme un tableau c'est-à-dire sur un mode plus spatial que temporel. Par contraste, le second texte pose la question de l'élaboration de la forme esthétique dans le temps ainsi que celle de l'inexorable écart sémantique qu'elle creuse au fur et à mesure qu'elle se construit et, finalement, s'éloigne à jamais de son objet (« l'abîme séparant toute représentation du signifié premier » (Lévy 2004, 17)). Ce passage d'un texte *pictural* au récit légendaire, *mythologique* (La Cassagnère 1989, 321) de l'élaboration de la forme joue une première rupture, nécessaire et fondamentale, entre le perçu et le sémiotisé ; tout le génie de l'artiste consistant à faire oublier le caractère mortifère de la mise en signes et de la transposition esthétique, soit en accélérant le passage au signifié (passage symbolisé par la *blessure*) par la mise en retrait du signe (transparence symbolisée par la disparition du *valet*) soit, au contraire, en s'appesantissant sur la forme afin d'en explorer les limites sémantiques.

Bibliographie

Corpus littéraire

- POE, Edgar Allan, (1842) 1990. *Tales of Mystery and Imagination*, London, Everyman.
-----, "Berenice", *Southern Literary Messenger*, March 1835, 1:333-336
<http://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>

Autres ouvrages cités

- ALBERTI, Leon Battista Alberti (1435) 1992. *De la Peinture*. Paris, Macula.
- BELLEFON, Renaud de, 1990 (28-33). « Guide et client, valet et maître... ». *Pyrénées magazine*, n° 12. Toulouse, Milan.
- BELTING, Hans, 2004. *Pour une anthropologie de l'image*. Paris, Gallimard.
- DUBANTON, Monique, 1979 (102-110). « L'ovale du portrait. La fonction de l'écriture chez Edgar Poe ». *Poétique, revue de théorie et d'analyses littéraires*, n° 37. Paris, Le Seuil.
- HOCHBERG, Julian & BROOKS, Virginia, 2007 (139-147). « Reading as an intentional behavior ». *In the mind's eye: Julian Hochberg on the perception of pictures, films, and the world*. Oxford, OUP.
- JAUSS, Hans Robert, (1972) 2002. *Pour une Esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- LA CASSAGNERE, Christian, 1989 (303-324). « Désastre obscur : Angoisse et écriture dans *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe ». *Visages de l'anglaise*. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres de Clermont Ferrand.
- LECERCLE, Ann, 1990 (77-91). « L'inscription du regard ». *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence.
- LEVY, Paule, 2004 (9-22). « La question de la clôture narrative dans *The Oval Portrait* d'Edgar Allan Poe ». *Journal of the Short Story in English*, n°42.
- LOUVEL, Liliane, 2010. *Le Tiers-Pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LYSØE, Eric, 2004 (283-305). « D'orient ? D'occident ? L'Arabesque selon Poe. » *Orients littéraires*, André Guyaux (éd.), Paris, Champion.
- PAIVIO, Allan, 2007. *Mind and its Evolution. A Dual Coding Theoretical Approach*. Mahwah, NJ, Erlbaum.

- , 2006. "Dual coding theory and education." Draft chapter for the conference on "Pathways to Literacy Achievement for High Poverty Children," The University of Michigan School of Education.
<http://www.umich.edu/~rdyto1rn/pathwaysconference/presentations/paivio.pdf>
- RASTIER, François, 1991. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris, PUF.
- ROUGÉ, Bertrand, octobre 1992 (107-118). « Du pli des pages au dépli de l'âme, les ressorts cachés des contes d'Edgar Poe ». *Q/W/E/R/T/Y*, Pau, Publications de l'Université de Pau.
- , 1989 (325-352). « *Lingua ex machina* : angoisse de la mécanique et mécanique de l'angoisse dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe ». *Visages de l'angoisse*. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres de Clermont Ferrand.
- RIEGL, Aloïs, (1893) 2002. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris, Hazan.
- Sadoski, M. & Paivio, A., 2004 (1329-1362). "A dual coding theoretical model of reading." In R. B. Ruddell & N. J. Unrau (Eds.), *Theoretical models and processes of reading*. Newark, DE, International Reading Association.
- TODOROV, Tzvetan, (1970) 2002. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- VAN DE WIELE, L., 2005. « Le rôle cognitif du dessin dans les manuscrits poétiques de Jean Cocteau ». *Degrés*. M. Dominicy et D. Gullentops (dir.), Bruxelles, n° 121-122, cité dans Callebaut Alex « Jean Cocteau et la ligne transgressée » *Textimage Revue d'étude du dialogue texte image*, n° 4 *L'image dans le récit*.
<http://www.revue-textimage.com/sommaire.htm>
- VARELA, Francisco, E. THOMPSON & ROSCH, E., 1993. *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris, Seuil.
- WILLIAMS, Michael J. S., 1988. *A World of Words: Language and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe*. Durham N.C., Duke University Press.