Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon

Béatrice Bloch

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7>

DOI : 10.4000/narratologie.7

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Béatrice Bloch, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7> ; DOI : 10.4000/narratologie.7

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon

Béatrice Bloch

- 1 Hétérogène, le texte littéraire attire son lecteur dans de multiples directions à la fois, vers sa part directement significative (sens du texte, images véhiculant des références au monde), mais aussi vers sa composante non directement représentative (rythme, sonorités, visualisation imaginaire de l'image). C'est cet aspect qui nous retiendra ici : qu'en est-il de la perception d'un texte comme expérience purement sensorielle de la lecture, et non comme compréhension d'une signification, ni comme réception psychique ou affective ?
- 2 Différentes théories ont insisté sur les trois moments que comprend toute lecture : perception initiale du texte, interprétation intellectuelle et réception affective (Michel Picard, Vincent Jouve,...), ces trois « moments » étant concomitants et non séparés. Ainsi, dès la première vision du texte, les dimensions intellectuelle et affective – psychique – jouent un rôle important : en lisant *La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon¹, comment mettre de côté tel souvenir personnel de vacances en Grèce ? Pourtant, nous aimerions saisir en quoi la perception sensorielle des images et du rythme se distingue de la réception affective du texte et, s'il apparaît qu'elles ne sont guère dissociables dans la pratique, nous voudrions cependant proposer un modèle permettant la visualisation de ces divers processus et de leur interaction (la perception sensorielle des images et des sons d'un côté, la perception psychique de l'autre).
- 3 Nous nous demanderons dans quelle mesure une perception sensorielle pure de la lecture peut être envisagée, et si elle est partagée entre individus lecteurs différents, puis nous proposerons un mode de visualisation de cette perception sensorielle pure.
Une perception sensorielle partagée existe-t-elle ?

- 4 Parler de perception « sensorielle » pure ou de lecture « sensorielle », dans le cas de la lecture silencieuse, loin de toute représentation théâtrale, peut sembler métaphorique : en effet, nul son n'est prononcé, nulle image n'est vraiment vue. Et les expériences cognitives concernant la lecture d'un mot prouvent qu'on accède au sens du mot avant de s'en faire une image mentale visuelle. Ainsi, l'expérience de Stroop, dans laquelle on demande à un sujet de quelle couleur est le mot *bleu* écrit à l'encre rouge et à propos de laquelle le sujet tendra dans un premier temps à répondre « bleu », prouve que l'accès à la signification est premier par rapport à la perception visuelle de la couleur lorsque le sujet est en train de lire². On saisit dès lors que la réception du sens, à la lecture, prime sur la capacité à voir réellement ou à voir en imagination les couleurs (la perception réelle ou la représentation imaginaire d'un objet mettant en jeu les mêmes zones du cerveau³). De telles expériences cognitives recoupent les proclamations de Michael Riffaterre concernant la puissance évocatoire des images dans un texte littéraire. Partant d'un texte de Cocteau (« J'y voudrais voir, de loin, un beau cygne qui saigne / Et chante cependant que lui tordez le cou »), Michael Riffaterre note qu'il est impossible de chanter lorsqu'on se fait tordre le cou, et que, dès lors, « il n'y a pas de visualisation possible. Le texte ne décrit pas par étapes mais répartit alternativement, le long de la ligne à laquelle il ne peut échapper, des éléments qui relèvent tantôt du texte, tantôt de l'hypotexte »⁴, c'est-à-dire ici, dans le texte de Cocteau, de l'opposition entre la vie et la mort (le chant du cygne). Mais nous n'irons pas aussi loin que Michael Riffaterre qui proclame : « La dérivation du texte à partir d'une donnée sémantique élimine la référence des mots aux choses et la remplace par la référence des mots à un système de mots »⁵. Nous pensons que, s'il est vrai que l'accès au sens des mots est certainement premier dans la perception à la lecture, cependant, la lecture littéraire peut mettre en place une opération plus complexe qui joue à la fois sur la perception de la signification des mots (dans leur face signifiée), mais également sur leur aspect matériel, qui se livre à la réception par le signifiant (le son, le rythme de la phrase) et par ce que les mots donnent à imaginer. Voilà pourquoi nous appellerons *perception « sensorielle »* de la lecture, celle qui accède à la valeur sonore, ou rythmique, et à la valeur d'évocation visuelle d'un texte.
- 5 Trois écueils apparaissent là : premièrement, l'argument selon lequel le caractère littéraire d'un texte dérobe celui-ci à toute visualité ou sensorialité imaginaire, qu'il s'agisse de voir, d'entendre ou de sentir ; deuxièmement, l'idée selon laquelle, dans une lecture silencieuse, il ne s'agit ni de mise en jeu des sensorialités, ni d'appel direct aux sens, mais d'une représentation abstraite de ceux-ci, donc d'une lecture toujours déjà orientée vers la signification ; troisièmement, l'argument pour lequel toute représentation perceptive imaginaire est individuelle et non communicable car l'étape de perception d'un texte ne pourrait être artificiellement séparée de la phase de réception psychique, laquelle permettrait, seule, de se représenter visuellement ou sensoriellement ce qui est décrit, impliquant *de facto* une individuation de la réception à partir de l'histoire psychique personnelle, et empêchant de parler de perception commune. Voyons comment nous pouvons répondre à ces arguments.
- Perception de lecture et impossible visualisation par l'écriture ?
- 6 Marie-Claire Ropars insiste sur le fait que l'écriture dérobe le décrit à la perception. Dans *Ecrire l'espace*⁶, elle montre comment Pérec, écrivant *Espèces d'espaces*, essaie de saturer et d'ordonner le réel habité, tentant de recouvrir et de maîtriser les lieux vécus en en faisant un inventaire, sans jamais pourtant y arriver puisque, brusquement, le réel échappe à l'ordonnancement de l'écrit (les passages au blanc ou à l'oblique des mots en

sont le signe) et à l'exhaustion de la série. Ropars montre que la dichotomie, la sérialisation, le jeu d'oppositions de sèmes et de valeurs propres à l'écriture, ne peuvent rendre compte de cela même qui donnerait à faire vraiment sentir l'espace : l'infini de la variété non épuisable, le particulier (gelé par l'écriture sous la forme d'une généralité), la présence du discret et du qualitatif non réductible à la balance sémiotique des opposés. Ni traduction permettant la visualisation, ni improductive dans son rapport au réel, l'écriture se reflète dans l'espace et renvoie l'image de leurs pouvoirs et de leur cases aveugles réciproques.

- 7 Ces arguments font mouche. La paralysie partielle de l'écriture a force persuasive. Mais il ne s'agit pas pour nous de comparer le pouvoir d'écriture au réel, ni de juger de sa capacité à *in-voquer*. A faire de la présence réelle. Dans ce cas, son échec serait patent. Plutôt, comme le fait aussi Marie-Claire Ropars, de voir le caractère producteur pour l'écriture de son inadéquation. A constater ce qu'il en est de la circulation de l'évocation, non comme être-là, mais comme incitation à percevoir (des blancs dans le texte, des plages de saturation) ou, j'ajouterais, à *mentaliser* (à percevoir mentalement).
- 8 Or, si l'imagination comme mentalisation fonctionne, si elle recrée l'image vue et mémorisée et la communique à qui ne l'a pas vue, c'est justement parce que l'écriture échoue à rentrer dans la précision du réel, et, partant, que l'imagination n'en garde que le profil grossier, celui seul, qui, dans le vague, parce que flou, permet l'évocation hors du détail de la présence et ouvre la circulation entre imaginaires, pour des individus ayant des expériences différentes dans leurs composantes précises et non dans leurs formes globales. C'est donc « l'échec » référentiel de l'écriture qui permet la lecture sensorielle de l'image.

Perception de lecture et sensorialité

- 9 Considérons maintenant le deuxième argument : l'aspect purement métaphorique du caractère *sensoriel* de la perception littéraire. Nous tenons à l'hypothèse de ce caractère partiellement sensoriel, bien que nous ayons vu plus haut que toute lecture naturelle privilégie l'accès immédiat à la signification (expérience de Stroop). Il nous semble pourtant que la lecture, et encore plus si elle est littéraire, tend à conserver cet abord sensoriel. Mais, dans quelle mesure et avec quelle intensité ? Accéder aux rythmes des phrases par la lecture relève bel et bien de la perception : densité des mots sur la page, nombre de signes de ponctuation, données non subjectives recueillies visuellement. Même s'ils sont potentiellement sonores et qu'une lecture silencieuse n'avive pas les rythmes, la matérialité sonore du texte se donne à la perception de tous par la vision de percepts matériels qui transforment en quantité de respirations et en densité plus ou moins grande sur la page les aspects musicaux du texte. En lisant de plus près, en outre, le lecteur segmente le texte pour en faire jaillir un sens ; il repère les signes de ponctuation, fait des respirations intérieures dans le flux du texte, qui en rythment bel et bien la lecture. Tous les lecteurs partagent sans doute cette vision de l'aération relative des pages et, donc, un certain mode de réception musicale.
- 10 Pourtant, il semble que la perception rythmique procède à une transposition sensorielle qui fait glisser l'auditif sous les espèces d'un rythme visuel, lequel met en jeu plus globalement une saisie corporelle du noir et de l'aération, de la clarté et de la saturation, autant d'éléments qui, transversalement, de l'auditif au visuel, du toucher au corporel, ont un retentissement sur des aspects divers de la sensorialité. Dans *L'île joyeuse*⁷, Christian Doumet réfléchit la musique en insistant sur sa résonance corporelle, laquelle met en jeu le corps, par ses vibrations, le pousse à bouger, même si nulle action extérieure

ne vient en trahir l'apparence. Dans *Les Muses*⁸, Jean-Luc Nancy montre comment, si les sens sont aveugles les uns aux autres, si l'œil n'entend pas, en revanche, il existe une circulation de la sensorialité qui met en jeu plus que les cinq sens, une puissance corporelle, langagière, perceptive, qui permet de faire voyager le rugueux offert au toucher jusqu'au discontinu du signal sonore, qui autorise à parler d'un « son clair », comme si, au-delà des distinctions entre canaux sensoriels séparés, sans pourtant envisager une synthèse corporelle ou une correspondance terme à terme entre le cinq sens (Jean-Luc Nancy récusé l'hypothèse de Deleuze selon laquelle le bruit des sabots des taureaux dans le tableau de Bacon intitulé *Corridas* serait évoqué par le tableau lui-même), existait un battement entre eux qui permettait de les appréhender l'un par rapport à l'autre malgré l'inadéquation de leur recouvrement, ce que j'appellerais, quant à moi, des *formes de formes* partagées et transversales, qui seraient lieu de passage d'une perception à l'autre, appel d'un sens à un autre et transfert possible entre les différents percepts, sans correspondance bi-univoque.

- 11 Les perceptions sensorielles rythmiques existent donc bien, et dans une lecture silencieuse : visualisation de la densité des signes sur la page, transposition d'une respiration intérieure du lecteur silencieux, qui, devant faire sens du texte, le segmente, venant régler le mouvement imaginaire du corps et, dès lors, le rapport « sensoriel » au rythme du texte.
- 12 Et pour les sonorités ? La réponse est ambiguë. Les jeux de mots, les allitérations et assonances ainsi que la platitude sonore sont perceptibles, à coup sûr, dans une lecture à voix haute. Pour les sonorités lues en silence, en revanche, nul percept réel n'est donné au lecteur. Mais, des répétitions de sonorités sont certainement appréhendées par une lecture littéraire, même silencieuse, qui capte soit visuellement, soit par une écoute intérieure, les signes jonchant le blanc du texte. Dans un texte comme celui de Claude Simon, des mots entiers reviennent, marquant la vision du lecteur de récurrences. Ainsi en témoigne l'exemple suivant où le retour des sons [i], [ô], [E], se voit, autant qu'il s'écoute intérieurement : « Il devait y avoir entre toutes ces tringles ces câbles ces essieux et ces roues dentelée quelque chose qui si l'on y regardait bien si on savait s'y »⁹.
- 13 Mais, outre la matière rythmique et sonore d'un texte littéraire, qu'en est-il de la perception des images d'un texte (nous entendons par « image d'un texte » tout percept décrit et transposé dans l'écriture, même s'il n'est pas visuel et relève d'autres sens, comme les parfums, les sons, etc.) ? Il nous faut répondre à l'argument récusant qu'une quelconque sensorialité puisse être donnée dans la lecture des images, si ce n'est sous une forme abstraite. Disons tout de suite qu'il ne nous semble pas possible, en effet, pour l'imagination mentale d'un percept sensoriel, de parler de sensorialité en acte (mis à part les calligrammes qui, eux, proposent une visualisation réellement vécue), puisque la lecture n'en fait pas naître la perception directe, mais en représente, par des descriptions, la réalité médiatisée sous la transposition qu'en donne l'écriture. Les images diffèrent ainsi du rythme, où la densité des lettres et des phrases propose une expérience sensorielle sur la page même. Ainsi, la musique se donne à voir : elle est présente dans le texte. Les images, objets des sens évoqués (visions, parfums, sons...), elles, s'offrent par le détour supplémentaire de la *mentalisation*.

Une Perception de lecture partageable, hors des associations individuelles ?

- 14 Ne risque-t-on pas, dès lors qu'on parle de *mentalisation*, c'est-à-dire de visualisation par l'imagination, de quitter la perception partagée pour entrer dans la réception individuelle ? Par exemple, dans le cas des pages 36 à 39 de *La Bataille de Pharsale* de

Claude Simon, est-il possible d'imaginer le champ dans lequel le narrateur et son ami se sont égarés avec leur voiture, sans recourir à sa propre expérience de chemins non praticables, de destination mythique poursuivie en vain dans une campagne inconnue ?

- 15 Sans doute toute visualisation ou perception imaginaire mettent-elles en jeu des nuances tirées d'une histoire individuelle. Cependant, nous faisons l'hypothèse que deux aspects sont effectivement partagés dans la perception de représentations sensorielles imaginaires : d'une part, un processus commun permettant d'imager ou non et, d'autre part, l'existence de formes globales d'expériences sensorielles.
 - 16 Le processus commun, d'abord. Tandis que certains textes s'offrent à une visualisation mentale aisée (par exemple, dans *La Bataille*, « à l'horizon des champs de coton les collines paraissaient encore plus lointaines Les bâtiments de quelque chose qui devait être une ferme s'élevaient à droite ¹⁰»), d'autres passages empêchent sans doute beaucoup de lecteurs de se représenter visuellement des descriptions trop précises, comme, dans *La Bataille*, la description des graffiti¹¹ : « dans une bande horizontale et irrégulière d'environ un mètre de large d'un désordre de figures géométriques au dessin maladroit des triangles des équerres des T de différentes tailles parfois se chevauchant souvent accompagnés de dates Dans un carré divisé en deux rectangles on pouvait lire en haut K et dans le rectangle inférieur plus petit de forme allongée les chiffres 1 9 6 et 0 Il y avait aussi les initiales B répétées trois fois en différente grandeurs [...] ». Dans ce cas, les lecteurs n'ont-ils pas en commun de ne pouvoir accéder à une image visualisable de ce qui est décrit¹², partageant ainsi un mode de mentalisation (ici bien difficile) ?
 - 17 Autre aspect transindividuel de la perception imaginaire : les représentations communes, rappels de formes d'expériences partagées. En lisant « Il y avait seulement une vieille moissonneuse-lieuse Mac Cormick démantibulée » (p.36), même en n'ayant jamais vu ce type précis de machine, les lecteurs peuvent se la représenter grossièrement, par le recours à ce qui caractérise une image mentale d'après Sartre, c'est-à-dire à son caractère grossier, pauvre en détails mais, pour cette raison même, transposable et puissant évocateur symbolique¹³. Aussi le lecteur fait-il exister mentalement une image lue, à partir de quelques éléments suffisamment généraux pour que le texte les lui donne à voir.
 - 18 La visualisation imaginaire offre donc en commun, à la fois le processus consistant à pouvoir ou non imaginer, et les formes globales des expériences sensorielles évoquées (les images mentales produites). Les objets imaginaires eux-mêmes, quand ils sont évoqués par le lecteur avec plus de détails, relèvent inéluctablement d'une réception individuelle car faisant appel à un coloriage, à une incarnation, qui renvoient à l'histoire de chacun.
 - 19 Nous tenterons, à partir d'un exemple de lecture tiré de *La Bataille de Pharsale*, de figurer la *perception* sensorielle commune, en *acte* (sons, rythmes) ou *mentalisée* dans le texte (descriptions d'images, de sons, de parfums, d'expériences tactiles, ...).
- Proposition pour un mode de visualisation de l'expérience sensorielle
- 20 Une fois posée l'existence d'une perception sensorielle propre à la lecture et partagée, nous allons tenter de la représenter par un schéma, répondant, du même geste, à des questions voisines :
 - 1) les modes sensoriels différents (sons ou rythmes perçus, images ou sensorialités mentalisées) entrent-ils en conflits ou se confirment-ils les uns les autres : leur convergence renforce-t-elle l'impact de la perception sensorielle, et y a-t-il, dans le cas d'une divergence entre sensorialités, conservation d'un seul mode sensoriel, primat de l'un sur l'autre, ou disparition des deux ?

- 2) des phénomènes de plaisirs spécifiques à la réception sensorielle existent-ils, indépendamment de tout renvoi à l'expérience affective du lecteur ou à l'expérience thymique du personnage¹⁴, c'est-à-dire à son euphorie ou à sa dysphorie ? Il serait par exemple envisageable, en théorie, que le déplaisir sensoriel naisse d'une divergence entre les divers sens, de phénomènes sensoriels trop neutres pour être perceptibles, trop forts ou trop divergents pour être soutenus, ou trop inaboutis pour plaire.

21 Afin de mettre en lumière la distinction existant entre l'expérience sensorielle et l'expérience psychique du lecteur, nous proposons de visualiser leurs différences par une figure.

Explications concernant la figuration de l'expérience sensorielle

22 Pour faire apparaître l'expérience sensorielle et imaginaire du lecteur, nous proposons le schéma ci-joint à partir d'un extrait de *La Bataille de Pharsale*, reproduit en fin d'article, et se trouvant entre les pages 36 et 38, aux Editions de Minuit (1969).

23 Voir illustration (cliquer sur les documents rattachés en bas de page)

24 En haut du schéma figurent des citations du texte de Claude Simon, qui servent de point de repères permettant de distinguer divers moments du texte en fonction desquels on pourra dessiner les réactions du lecteur. Nous utiliserons six lignes pour faire apparaître les diverses composantes de la lecture.

25 Nous représentons par deux lignes horizontales l'expérience affective :

- 1) la ligne 1 figure l'expérience thymique du personnage,
- 2) la ligne 2 représente l'expérience psychique d'adhésion du lecteur (j'ai pris mon propre cas de lectrice comme exemple pour remplir cette partie du schéma).

26 Ces deux lignes dessinent l'état d'esprit du personnage et du lecteur tout au cours du texte. Conventionnellement, nous schématisons par une ligne horizontale « zéro » les états thymiques ou psychiques neutres, par une ligne ascendante ou positive (placée au-dessus de la ligne « zéro »), les expériences d'euphorie ou d'adhésion ressenties par le lecteur ou le personnage, tandis que nous représentons par une ligne descendante ou négative les expériences de dysphorie ou de prise de distance.

27 Ensuite, nous schématisons par deux lignes horizontales l'expérience sensorielle du lecteur :

- 3) la ligne 3 est consacrée à la perception en acte du rythme (et des sonorités),
- 4) la ligne 4 est destinée à indiquer la perception mentalisée des « images » (nous entendons par image tout percept décrit, qu'il s'agisse de parfum, de toucher, de son ou d'image).

28 Conventionnellement, nous représentons par une ligne horizontale « zéro » une image ou un rythme inexistants ou non perceptibles, par une ligne ascendante ou positive les images et les sons perçus facilement ou qui sollicitent favorablement la perception, et par une ligne descendante ou négative les images et les sons perçus difficilement ou qui sollicitent trop et de manière déplaisante le lecteur. Nous symbolisons par de longues courbes les images et les rythmes continus ou perçus par grands pans, tandis que nous utilisons des dents de scie pour faire apparaître ce qui relève d'images ou de sons nombreux, courts, perçus par flashes. Une anomalie, une rupture dans l'image ou le rythme, sera marquée par un trait vertical.

- La ligne suivante (5) figure l'expérience sensorielle de plaisir ou de déplaisir née des deux expériences sensorielles, en acte et mentalisée, décrites ci-dessus. Il s'agit, là aussi, d'une expérience psychique, comme pour la ligne 2, mais qui relève du vécu propre à la lecture, en

tant que déchiffrement et appréhension sensorielle. Comme pour toute expérience de plaisir/déplaisir, nous marquons, par une ligne au-dessus de zéro, les sensations positives et, par une ligne négative, les expériences de déplaisir. C'est une représentation de la sensorialité pure vécue à la lecture.

- Enfin, nous schématisons, dans la dernière ligne (6), l'expérience imaginaire du lecteur, que nous estimons être une synthèse entre l'expérience sensorielle (ligne 5) et l'expérience affective (ligne 2).

L'expérience sensorielle du lecteur dans La Bataille de Pharsale

- 29 L'expérience psycho-affective du personnage (ligne thymique) et celle du lecteur (ligne psychique) nous semblent marquées d'une grande similarité, qui en rend les lignes souvent parallèles à quelques dissemblances près, dont il nous faut rendre compte. Nous commenterons simultanément l'expérience sensorielle et l'expérience psychique, afin de faciliter l'appréhension du texte, qui se fera ainsi, pas à pas.
- 30 *Extrait A* : Depuis « Une première fois puis une seconde le carter racla le sol » jusqu'à « tout avait l'air abandonné ». La première réaction du personnage est celle d'un découragement, voyant qu'il s'est perdu et que sa voiture est immobilisée sur un terrain non praticable. Nous la représentons par une ligne thymique négative, tandis que nous pouvons figurer par une ligne positive la réaction du lecteur, lequel adhère d'autant plus au texte qu'il aura inéluctablement vécu le même genre d'expérience d'égarement. De telles aventures sont en outre mises en scène dans de nombreux contes qui modèlent notre rapport au monde en tant qu'enfant et imprègnent notre psychisme. D'où le plaisir de « s'y reconnaître ». Le découragement du personnage se poursuit alors, tandis que le lecteur reste dans un état neutre lorsque les bâtiments à l'abandon sont évoqués.
- 31 Du côté sensoriel, en revanche, rien de notable. Les images sont fort peu développées, évoquant rapidement l'endroit où ont échoué les deux amis (« à l'horizon des champs de coton les collines paraissent encore plus lointaines ») ; les sons et les rythmes sont plutôt neutres et proches de la diégésis ordinaire, d'un compte rendu oral sans effet stylistique particulier. Nous indiquons cette neutralité sensorielle sur les lignes 3 et 4 par une ligne horizontale « zéro ». La ligne de plaisir sensoriel est aussi sur l'horizontale « zéro ».
- 32 Comment rendre compte de l'expérience imaginaire du lecteur, celle qui combine lecture sensorielle et réception psychique ? Nous choisissons de représenter par une ligne positive cette expérience imaginaire, nous fondant sur l'hypothèse que l'affect positif (reconnaissance et familiarité avec la situation d'égarement) l'emporte sur la neutralité sensorielle. Ainsi, dans le cas d'une expérience sensorielle neutre, c'est l'expérience psychique qui constitue la totalité de l'expérience imaginaire du lecteur.
- 33 *Extrait B* : Dans tout le paragraphe commençant par « tout avait l'air abandonné », la dysphorie du personnage observant une vieille moissonneuse à l'abandon fait alternance avec la délectation qu'il trouve à déjouer le réel par son imagination. Certes, le champ lexical péjoratif est abondant (*abandonné, seulement, vieille, démantibulée, épave, déluge*), mais le personnage paraît s'en défendre grâce à un jeu imaginaire faisant coïncider sa triste vision avec des caricatures fantasmatiques (la moissonneuse est une épave jetée à la mer ou un insecte antédiluvien ; son siège est une feuille de nénuphar géante), puis en faisant appel au sens intellectuel qui lui permettrait de remonter la mécanique (« Il devait y avoir entre toutes ces tringles ces câbles [...] quelque chose »). C'est ainsi que nous représentons d'abord par une ligne descendante le découragement du personnage, avant de figurer par des courbes positives l'amusement ressenti à la caricature inventée. Quant

au lecteur (ligne 2), il semble qu'il puisse se laisser gagner, au début, tout comme le personnage, par l'aspect mélancolique de ces ruines et de ces friches rurales (d'où une ligne descendante pour le lecteur, découvrant le champ lexical dysphorique « épave », « déluge »). Mais cette dysphorie s'arrête pour être compensée par le plaisir éprouvé à lire une comparaison entre une moissonneuse et un insecte géant ou à reconnaître, parmi ses souvenirs, un siège de tracteur à trous sous les espèces inattendues d'une feuille de nénuphar.

- 34 Du côté sensoriel, on perçoit rythmiquement quatre grandes phrases, segments larges et amples, portés par le souffle de la description de la moissonneuse, interrompus à deux endroits par des propositions courtes : « Là depuis très longtemps » et « Pourtant ça avait dû fonctionner ». Le schéma montre donc des courbes positives, deux traits verticaux notant les ruptures rythmiques qui brisent la description au moment des phrases brèves. Notons que la dernière phrase du paragraphe offre, sur sa ligne rythmique, une sorte d'accélération, marquée ici par des zigzags de plus en plus rapprochés : « toutes ces tringles ces câbles ces essieux et ces roues dentelées ». Les images, quant à elles, qu'elles soient référentielles ou littéraires, ont le temps d'apparaître et de se laisser appréhender par le lecteur : aussi distingue-t-on la moissonneuse, l'épave, l'insecte géant, le nénuphar et le rouage à remonter, cinq grandes nappes fluides dessinées par des courbes positives (au-dessus de zéro car perceptibles), que viennent déchirer les brisures des phrases courtes, ruptures de *mentalisation*. L'expérience sensorielle de plaisir (5) rayonne dans les deux domaines et suit donc les deux lignes parallèles 3 et 4, à la réserve près que les ruptures occasionnées par les phrases brèves peuvent être, selon les lecteurs, surcroît de plaisir, parce qu'elle en brisent la monotonie, ou au contraire, sentiment de malaise, parce qu'elles suspendent brusquement l'élan pris.
- 35 La ligne imaginaire (6) suit les lignes sensorielles, en tous points positives, sauf si le lecteur, parce qu'il est emporté par l'expérience psychique de dysphorie causée par des images d'abandon et de friche rurale (ligne 2 négative au début), attire toute l'expérience imaginaire dans l'orbite négative du retentissement psychique. Il est vraisemblable, pourtant, que la ligne imaginaire reste positive, parce que le sensoriel l'emporte sur le psychique dans les conditions où ce dernier n'est pas marqué d'une intensité particulière¹⁵.
- 36 On note donc que, si le schéma des lignes sensorielles (3, 4) est sans doute assez universel car largement informé par la chair du texte, la ligne psychique (2), la ligne de plaisir sensoriel (5) et la ligne imaginaire (6), quant à elles, dépendent bien davantage de variables individuelles. D'autre part, dans le cas d'une expérience sensorielle dense et riche, celle-ci prend le pas sur la réception psycho-affective faiblement intense et devient le constituant majeur de l'expérience imaginaire.
- 37 Plus globalement, c'est la ligne la plus intense, du plaisir sensoriel ou de l'expérience psychique, qui l'emporte pour constituer l'expérience imaginaire. Si toutes deux sont de même intensité, alors elles se combinent pour constituer une expérience imaginaire intense. Si toutes deux sont pareillement faibles, c'est l'expérience imaginaire toute entière qui le sera.
- 38 *Extrait C* : Les quatre lignes qui suivent sont consacrées au dialogue et à l'absorption de l'aspirine (jusqu'à « L'eau de la gourde était chaude aussi »). L'expérience psychique du personnage est celle d'un malaise physique (maux de tête, chaleur de l'eau), représenté ici par une ligne négative. Le lecteur, quant à lui, adhère sans doute à ce passage parce qu'il s'agit d'un dialogue entre amis et qu'il se souvient de moments de malaises vécus au

cours d'un voyage ou d'un échec (d'où la ligne positive marquant un plaisir de reconnaissance).

- 39 Les phrases relevant du dialogue ordinaire et de notations banales ne suscitent nulle image ni rythme notables sur le plan sensoriel : elles forment donc une horizontale zéro pour les lignes 3, 4 et 5. L'expérience imaginaire, elle, est marquée positivement car entraînée par la seule expérience d'intensité de ce passage, le plaisir psychique consistant à reconnaître une expérience vécue (les lignes sensorielles étant non marquées). Conclusion semblable à celles de l'extrait A : une expérience imaginaire est occupée tout entière par l'aspect psychique lorsque les expériences sensorielles sont de faible intensité ou inexistantes.
- 40 *Extrait D* : Depuis « Le torchis ocre » jusqu'à « Je restai debout », le texte, cité plus haut, est une description des graffiti représentant des lettres grecques vues par le personnage sur le mur de la ferme. Cette observation est neutre sur le plan thymique, aussi bien pour le personnage qui vit l'action que pour le lecteur : elle est donc représentée par l'horizontale zéro. Certes, les graffiti peuvent être source de connotations riches : transgression de l'interdit de l'écriture sur les murs, lieux d'aisance comme satisfaction archaïque anale, traduction de la rencontre sexuelle ou de la passion amoureuse... Mais ici, sauf pour un lecteur chez qui ces graffiti avivent un souvenir propre à son histoire individuelle, la tonalité incompréhensible des mots gravés conduit à un travail d'archéologue et d'épigraphiste, neutre sur le plan des connotations affectives, plutôt qu'à l'imagination d'un lieu attirant l'expression de pulsions intenses.
- 41 Sur le plan sensoriel, une divergence apparaît entre matériaux. Le rythme est ample, les phrases, à peine ponctuées, décrivant les lettres inscrites sur le mur avec un luxe de détails, font alterner des segments de tailles différentes. Un premier ensemble représente un soufflet rythmique croissant et décroissant (4/9/14/11/7/7) ; un second groupement (après « c'est-à-dire ») adopte la forme inverse, passant d'un grand nombre de syllabes perçues rapidement (21) à un ralentissement (des groupements de peu de syllabes dans : « des triangles (4) des équerres (3) des T (2) »), puis à une stabilisation sur un élargissement (6, 6 et 8). Le rythme donne peu d'indices de segmentation. La ponctuation se fait rare. Toute l'élaboration en échoit au lecteur, qui peut hésiter, revenir en arrière et tâtonner avant de savoir comment distinguer les constituants de la phrase. La perception rythmique, s'égarant dans le dédale d'un flot mélodique jaillissant et emportant par ses débordements toute tentative de faire signification, offre une expérience d'une richesse incomparable (représentée par une large ligne positive¹⁶).
- 42 Cependant, mobilisant l'attention sur les segmentations destinées à faire sens ou emportant le souffle vers le hors sens, le rythme excède et sature l'attention du lecteur : l'image dès lors ne peut se mentaliser. Que représente visuellement : « et dans le rectangle inférieur plus petit de forme allongée » ? Trop précise, la vision se dérobe à la vue. Aussi la figurons-nous par une ligne visuelle négative : elle ne se laisse pas appréhender. Très riche par son aspect musical, ce passage s'appauvrit considérablement sous sa face mentale, et peut même provoquer une souffrance par l'impuissance partielle à laquelle il soumettrait un lecteur désireux de visualiser. Pour le cas général, l'expérience de plaisir sensoriel sera globalement positive, car le rythme, généreux, viendra compenser l'impossibilité de voir l'image. Mais, pour d'autres, cette labilité extrême de l'image rebute, provoquant un déplaisir sensoriel global qui dépasse, par son intensité, le bien-être musical. C'est la raison pour laquelle nous faisons apparaître, sur la

ligne de plaisir sensoriel, une alternative : courbe positive pour le cas général, et négative pour ceux chez qui l'impossible visualisation provoque insatisfaction.

- 43 La ligne de l'expérience imaginaire, quant à elle, reconduit ces deux profils alternatifs puisque, dans nul de ces deux cas, l'expérience psychique du lecteur n'est suffisamment forte pour jouer quelque rôle que ce soit. C'est donc l'expérience de plaisir sensoriel de la lecture en acte, et elle seule, qui occupera là tout l'espace de la réception imaginaire, qu'elle soit positive (centrée sur les percepts rythmiques et sonores) ou négative (par l'impossibilité de représentation visuelle).
- 44 On en déduit donc que, si une ligne sensorielle échappe au regard ou à l'oreille, cette difficulté peut rétroagir sur la ligne de plaisir sensoriel global. Par ailleurs, comme on l'a vu plus haut, si une expérience de plaisir sensoriel existe, tandis que la réception psychique est neutre, c'est le percept sensoriel qui constitue tout l'espace de l'expérience imaginaire.
- 45 Plus globalement, si les deux lignes d'expérience sont de même intensité positive, alors elles se combinent pour constituer une expérience de plaisir sensoriel intense. Si toutes deux sont semblablement faibles ou dans l'impossibilité de se donner à lire, c'est l'expérience de plaisir sensorielle toute entière qui deviendra neutre ou provoquera déplaisir. Si l'une est intense positivement et l'autre aussi intense dans le retrait, il y a divergence et deux conclusions sont alors possibles : a) l'expérience de plaisir oscillera (pour un même lecteur ou selon les individus) entre perception et non perception, entre les deux pôles du plaisir et du déplaisir ; b) la difficulté à saisir, du fait de sa complexité, l'une de ces expériences, empêchera de percevoir pleinement l'autre, mobilisant trop l'attention du lecteur par ailleurs. Dans ce cas, l'excès d'un des *medium* fait décliner l'intensité de l'autre.
- 46 *Extrait E* : Depuis « Je restai debout à côté de la voiture » jusqu'à « je ne savais pas encore couleur grise écorce du béton fendue éclatée comme un fruit mûr comme une ... », le personnage reprend conscience de la réalité (« Le soleil s'était voilé Par moments les bouffées d'un vent mou et chaud agitaient les plants de coton »), mais les inscriptions en graffiti ouvrent sa rêverie et c'est le rappel des versions latines qui le submerge tandis que se mêlent perception réelle (celle du béton éclaté) et décollage vers l'onirisme. Ce bien-être du personnage est parallèle à celui ressenti par le lecteur qui adhère sans doute à ce passage par l'évocation de souvenirs semblables. Aussi représentons-nous ces deux lignes comme positives, pour le personnage comme pour le lecteur, puisque révélatrices d'un appel à la liberté intérieure.
- 47 La ligne rythmique est marquée par de belles envolées cumulatives d'une grande palette rythmique et sonore (représentées en longues courbes positives), que vient toutefois interrompre la phrase : « Le soleil s'était voilé » (indiquée par une ligne verticale). Quant aux images, elles s'offrent à nouveau à une visualisation simple (le personnage debout, la gourde débouchée, les collines l'entourent, le soleil est voilé), avant que l'apparition des expressions latines ne vienne retirer une seconde fois toute mentalisation. Celle-ci réapparaît cependant quelque peu avec l'expression « je ne savais pas encore » et l'image du béton éclaté devenant fruit mûr aux connotations de plaisir. Aussi sera-t-elle figurée par une ligne positive qui s'interrompt avec l'expression latine pour reprendre et s'accélérer en dents de scie marquant la densification plaisante des images (du béton à l'éclatement, au fruit mûr). La ligne de plaisir sensorielle, quant à elle, suit les lignes positives de l'expérience rythmique et visuelle/mentale, restant positive au moment de l'inscription latine puisque c'est l'expérience à teneur la plus forte (ici le rythme) qui

entraîne le plaisir sensoriel, malgré l'absence de la visualisation de toute image pour cet extrait en latin. Notons, pourtant, une interruption de la ligne dessinant cette expérience de plaisir sensoriel, au moment de la phrase (« le soleil s'était voilé »), laquelle n'offre pas d'intérêt particulier sur le plan sensoriel.

- 48 Mais la ligne imaginaire sera, elle, positive de bout en bout, tant le passage est riche sur le plan sensoriel, et tant il apparaît que les seuls moments de vide rythmique et visuel (« le soleil s'était voilé ») sont compensés par l'existence d'une reconnaissance psychique qui occupe alors, dans l'imaginaire, l'espace laissé vide par l'expérience sensorielle.
- 49 *Extrait F* : Depuis « Grenadier qui poussait contre le mur au-dessous de la fenêtre de son bureau » jusqu'à « 2 religieuses tout en noir », le personnage se laisse à aller à une rêverie éveillée au cours de laquelle défilent des images liées à des associations libres : réminiscence de son oncle dont le bureau faisait office de laboratoire œnologique (lié au souvenir des versions latines que celui-ci lui faisait faire là dans l'adolescence) ; de l'odeur désagréable de renfermé, le narrateur passe à celle des pissotières ; de la « jalousie » entendue comme « volet » derrière lequel l'oncle vit renfermé, il glisse à l'évocation du sentiment de jalousie, et à Proust ; puis, il compare les colonnes des édifices Rambuteau (« pissotières ») aux colonnes du dos d'une femme avec laquelle il fait l'amour, et voyage de ce souvenir à celui du secret. La plupart des images évoquées sont euphoriques et positives pour le personnage, à l'exception, peut-être (et c'est incertain), de « l'odeur sûre de moût d'alcool de choses en décomposition comme un cadavre » : c'est la raison pour laquelle, si l'extrait commence par une ligne que nous représentons négativement pour ses odeurs désagréables (mais c'est un choix qui est sans doute discutable, l'odeur nauséuse pouvant également susciter le plaisir), jusqu'à l'évocation du raidillon aux aubépines, la suite des connotations est celle d'un émoi délicieux. Pour le lecteur, de même, l'affect (désagréable ?) associé au champ lexical du pourri et des odeurs invasives est suivi par l'adhésion aux images évoquant ébats amoureux et complicité du secret. Les deux lignes, psychique (pour le lecteur) et thymique (pour le personnage), sont donc parallèles.
- 50 L'expérience sensorielle rythmique est, là encore, somptueuse : si, au début de larges tronçons de phrases se laissent saisir, surenchérissant sur le bonheur de l'accumulation par les sonorités, on peut estimer que, dans un second temps le lecteur peinera à trouver un lien, se heurtant à l'absence de ponctuation et au manque de liaison entre les images ou les significations. Il ira d'avant en arrière, du large mouvement en trois segments de la première phrase (« grenadier qui poussait contre le mur au-dessous de la fenêtre de son bureau / les plus hautes branches surplombant l'appui / leur ombre jouant sur ses volets toujours obstinément clos ») à des cumulations juxtaposées et fusionnant étrangement (« méfiez-vous des oreilles ennemies vous écoutent »), comme autant de facteurs de trouble perceptif. Aussi représentons-nous cette expérience sensorielle vécue comme un aller retour incessant entre des passages enthousiasmants d'envolées lyriques et des moments de frustration, marqués en négatif.
- 51 Les images, à leur tour, ne peuvent être captées que difficilement, si ce n'est à la relecture, car le lien qui fait basculer de l'une à l'autre a bien un sens pour le personnage, du fait de ses associations libres, mais non pour le lecteur qui se voit obligé de suivre un mouvement constant dont il ne parvient pas à cerner les directions. Cette ponctualisation des significations (qui est continuité pour le personnage) émiette les images, ce qui, en retour, rend la tâche de perception rythmique difficile (puisque le sens se laisse difficilement capturer, faute de segmentation). C'est ici le débordement des images aux

liens multiples, surdéterminés et intertextuels (béton, fruit, oncle, pissotières, amour, sexe, secret), qui paralyse la perception rythmique. Dans un contexte tourbillonnant, le rythme vient à donner l'impression d'inabouti et de ruptures perpétuelles. On voit donc que les zones de résistance à la saisie des images rétroagissent sur le rythme et le brisent. Cas inverse de celui évoqué dans l'extrait D : ici, c'est la trop grande richesse d'un domaine (celui des images se bousculant littéralement) qui empêche le rythme d'exister. Dans D, le rythme pouvait continuer à s'offrir, bien que l'image des graffiti soit non perçue. C'est que, celle-ci y était unique et non interrompue, peu difficile à englober, même si complexe à mentaliser. Confirmation ainsi d'un constat : c'est l'expérience sensorielle la plus intense qui l'emporte pour l'établissement du plaisir sensoriel. Dans F, les images foisonnent autant que les rythmes, et la complexité dans les deux domaines rend intense l'alternance entre la saisie et l'impossible prise, d'où la convergence des deux expériences dans une appréhension parcellaire : on les représente toutes deux, aussi intenses l'une que l'autre, par une alternance parallèle de hauts et de bas, de préhension et d'échappement. C'est l'expérience de plaisir sensorielle toute entière qui suivra la ligne de ces deux intensités, faisant se succéder perception et non perception, alternant plaisir et déplaisir (à moins que le déplaisir ne soit total pour le lecteur qui y verrait une convergence dans l'impossible saisie).

- 52 Dans le domaine imaginaire, en revanche, pour toute la première partie du passage correspondant à l'affect olfactif négatif, celui-ci n'est pas assez intense pour assombrir l'ensemble de l'expérience imaginaire. En ce qui concerne la seconde partie, en revanche, il semble que l'expérience psychique positive fortement intense (liée à l'adhésion produite par l'évocation de la scène sexuelle et du secret) l'emporte sur le caractère sporadiquement positif de l'expérience sensorielle pour constituer la ligne imaginaire.
- 53 Plus généralement, s'il y a convergence des expériences sensorielles, leurs effets se superposent et se combinent dans l'expérience d'un plaisir/déplaisir sensoriel global, qu'il s'agisse de saisie, marquée positivement (c'est le cas du plaisir), ou d'impossible perception (pour le déplaisir). S'il y a divergence, alors c'est le domaine le plus intense qui l'emporte. Mais dans le cas d'une impossible appréhension d'un domaine, du fait de sa trop grande diversité (par exemple, en F, les images), celui-ci freine la perception de l'autre domaine (en F, le rythme).

Conclusion

- 54 Nous avons fait l'hypothèse que la perception des sensorialités était à peu près universelle, car formée et déterminée par la chair du texte, induisant une réception commune aux divers lecteurs. En revanche, la perception psychique et la perception imaginaire laissent deviner des variantes individuelles. En effet, selon que l'on accepte d'être confronté à la seule expérience rythmique ou que l'on refuse d'être privé de la réception de l'image (dans la description des graffiti, par exemple), l'expérience imaginaire sera riche ou suscitera, au contraire, de la répulsion.
- 55 Par ailleurs, l'imaginaire a été construit ici comme une synthèse des expériences sensorielles et des expériences psychiques. Il se compose de celle de ces deux expériences qui est la plus intense (lorsqu'il y a divergence) et reste dense lorsque les deux expériences (sensorielle et psychique) convergent dans le même foisonnement généreux ; si elles sont toutes deux plates ou même insaisissables, en revanche, l'expérience imaginaire le sera également. Mais le retentissement affectif du texte sur le lecteur peut agir en retour sur la perception imaginaire et l'enrichir d'un affect positif ou négatif au moment où les domaines sensoriels sont peu sollicités.

- 56 Par ailleurs, nous avons constaté l'existence d'une expérience sensorielle spécifiquement liée à la lecture en acte, et indépendante des associations psychiques des contenus évoqués. La lecture du texte de Claude Simon a montré que, pour constituer l'expérience synthétique de plaisir sensoriel, c'est le plus intense, de l'aspect rythmique ou de l'expérience de mentalisation des images, qui l'emporte lorsqu'il y a divergence, tandis que cette expérience sensorielle globale suit le mouvement de ses deux composantes, lorsqu'il y a convergence, en positif ou en négatif.
- 57 Pourtant, l'appréhension sensorielle est déterminée par des seuils de perception en deçà desquels l'expérience ne peut se frayer passage. Ainsi, il existe des difficultés de saisie pour les images si elles sont excessives par leurs détails (graffiti), situées hors contexte, ou se chevauchant les unes les autres (comme dans le passage des images fusionnées, du latin à Proust, au sexe et au secret). De semblables défis ou freins à l'appréhension existent pour les rythmes. La complexité de perception dans un domaine sensoriel qui se présenterait trop abruptement peut agir en retour sur l'autre, pour en rendre l'abord impossible. Certes, c'est la ligne sensorielle la plus intense qui l'emporte, positive ou en négative, mais non dans le cas d'une impossible saisie, laquelle peut anéantir en un tourbillon la totalité de l'expérience sensorielle.
- 58 Enfin, qu'en est-il des satisfactions sensorielles purement créées par la lecture ? Il semble que le plaisir puisse y être lié soit à une convergence de percepts sensoriels (ce qui les rend intenses), soit à une présence de percepts positifs, soit enfin à un soulagement procuré par une perception faisant suite à une tension et à un passage particulièrement peu facile à recevoir ; pour le déplaisir, celui-ci peut jaillir de percepts trop neutres, trop inaboutis ou trop forts et débordant la perception. Mais en aucune façon, le déplaisir ne serait dû à une divergence entre percepts sensoriels : dans le cas, en effet, d'une divergence, l'expérience sensorielle mixte penchera du côté du percept sensoriel le plus intense.
- 59 Nous voudrions nuancer ces hypothèses en notant que, même pour des expériences sensorielles extrêmes et outrepassant la saisie, le lecteur peut se laisser aller à un souffle et à des flashes qui l'emportent sans qu'il se préoccupe de compréhension, choisissant de se faire impressionner, comme une plaque photographique, par les pures sensations de respirations et de précipités visuels, dans une lecture de ravissement et d'emportement. Et le texte de Claude Simon a montré que des temps de perte et de retrouvailles du sens alternent, que se succèdent expériences affective, intellectuelle et sensorielle, faisant de la lecture un moment d'une richesse intense et de satisfactions variées où la frustration d'un sens vient renforcer les autres, où l'inabouti apparent n'est là que pour faire éclater davantage encore les pouvoirs de fascination exercés par une littérature, qui fait attendre, conduit à projeter, soumet à du sensoriel pur, retire toute sensation, avant de recréer, en un jaillissement inattendu, l'intensification de toutes ces formes d'expériences à la fois.

ANNEXES

Claude SIMON, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969, p. 36-38.

(A) Une première fois puis une seconde le carter racla le sol la troisième fois il cogna durement Je n'allais pourtant pas plus vite qu'un homme au pas on ne peut pas continuer dis-je Et d'ailleurs ça ne mène à rien à l'horizon des champs de coton les collines paraissaient encore plus lointaines Les bâtiments de quelque chose qui devait être une ferme s'élevaient à droite Toujours à la vitesse du pas la voiture roulant et tanguant je réussis à sortir du chemin et à l'amener sur le terre-plein entre les bâtiments Je fermai le contact et serrai le frein

(B) tout avait l'air abandonné Sur un côté du terre-plein à la lisière du champ de coton il y avait seulement une vieille moissonneuse-lieuse Mac Cormick démantibulée et rouillée à demi renversée un enchevêtrement de tringles de roues dentelées de tubes hérissé de pointes de tiges cassées Comme une épave rejetée par la mer échouée après un déluge Là depuis très longtemps Des ossements la carcasse décharnée de quelque insecte antédiluvien géant armé d'antennes de griffes La seule pièce intacte était le siège du conducteur tout en haut de l'amas de ferraille se détachant sur le ciel une sorte de feuille de nénuphar creuse percée de deux rangées concentriques de trous et portée par sa tige Pourtant ça avait dû fonctionner Il devait y avoir entre toutes ces tringles ces câbles ces essieux et ces roues dentelées quelque chose qui si l'on y regardait bien si l'on savait s'y

(C) alors qu'est-ce qu'on fait ?

est-ce qu'il te reste de l'aspirine ?

il me fallut plusieurs gorgées pour les faire descendre L'eau de la gourde était chaude aussi (D) Le torchis ocre dont était fait le mur de la ferme apparaissait par plaques sous le crépi de chaux grisâtre parsemé de signes gravés au couteau constellé à hauteur d'homme ou plutôt à hauteur de main c'est-à-dire dans une bande horizontale et irrégulière d'environ un mètre de large d'un désordre de figures géométriques au dessin maladroit des tringles des équerres des T de différentes tailles parfois se chevauchant souvent accompagnés de dates Dans un carré divisé en deux on pouvait lire en haut K 58 59 et dans le rectangle inférieur plus petit de forme allongée les chiffres 1 9 6 et 0 Il y avait aussi les initiales B 58 59 répétées trois fois en différentes grandeurs 59 M P et aussi les lettres 59 et 59 inscrites dans l'angle formé par la partie supérieure d'un immense 59 dont l'angle inférieur contenait en tous petits chiffres la date 1966

(E) Je restai debout à côté de la voiture tenant toujours la gourde débouchée à la main regardant les champs de coton les collines l'incohérent amas de ferraille démantibulé Le soleil s'était voilé Par moments les bouffées d'un vent mou et chaud agitaient les plants de coton AHENOBARBUS SCIPION PUBLIUS SYLLA CNAEUS DOMITIUS je ne savais pas encore couleur grise écorce du béton fendue éclatée comme un fruit mûr comme une ...

(F) grenadier qui poussait contre le mur au-dessous de la fenêtre de son bureau les plus hautes branches surplombant l'appui leur ombre jouant sur ces volets toujours obstinément clos et lui derrière dans cette odeur sûre de moût d'alcool de choses en décomposition comme un cadavre jalousie page de droite vers le haut environ le premiers

tiers coiffées de ces hauts cylindres édicules Rambuteau s'appelaient des pistières Sans doute dans son enfance n'avait-il pas entendu l'o et cela lui était que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi alors que je vous assure Mains sous le kimono son dos comme deux colonnes dures de part et d'autre du sillon de la colonne vertébrale puis elles trouvais cette surface plane soyeuse couverte d'un léger duvet plus bas encore fesses dans mes paumes un doigt entre duvet sa bouche disant dans la mienne oui oui oui oreille qui peut voir moiteur perlant taisez-vous méfiez-vous des oreilles ennemies vous écoutent tous les deux immobiles pétrifiés se retenant de respirer dans la posture gouttes d'eau s'écrasant une à une 2 religieuses [...]

NOTES

1. Claude SIMON, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969.
2. Jean Pierre CHANGEUX écrit : « les voies neurales qui vont du mot écrit au sens sont plus rapides et plus automatiques que celles qui vont de la couleur perçue à la dénomination de la couleur » (Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme de vérité*, 2002, p.131).
3. Voir l'article de Rémy VERSACE et de Brigitte NEVERS dans *La Mémoire et l'oubli*, numéro spécial de *La Recherche* de juillet-août 2001, p. 92-94, dans lequel les auteurs ont fait l'expérience d'évoquer un fruit par son nom ou de le donner à voir à des sujets : les mêmes zones du cerveau sont activées, qu'il s'agisse d'évocation par le mot ou de perception visuelle. En outre, en l'absence de perception réelle, les propriétés associées à l'objet sont évoquées par le sujet dans l'ordre où une perception réelle les donnerait (de la peau au noyau, pour un fruit, c'est-à-dire, de la surface aux propriétés cachées).
4. Michael RIFFATERRE, *La Production du texte*, Seuil, Poétique, 1979, p. 80.
5. Michael RIFFATERRE, *La Production du texte*, Seuil, Poétique, 1979, p. 82.
6. Marie-Claire ROPARS, *Écrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, chapitre 1.
7. Christian DOUMET, *L'Ile joyeuse : sept approches de la singularité musicale*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.
8. Jean-Luc NANCY, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p.45 et *passim*.
9. Claude SIMON, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, p. 37. C'est moi qui souligne les récurrences visibles et audibles de sonorités.
10. Claude SIMON, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, p. 36.
11. Ibid, p. 37.
12. L'expérience a été tentée avec une quinzaine de lecteurs littéraires qui ont avoué avoir du mal à visualiser la description ; l'une d'entre eux au contraire, habituée à l'épigraphie, la visualisait avec aisance.
13. Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, Folio, 1986, p. 26 (éd. orig. 1940).
14. Pour cette notion de disposition thymique des personnages, nous renvoyons à A.J. GREIMAS et J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Seuil, 1991. Le thymos est l'état d'âme, permanent (tensivité) ou temporaire (phorie), d'une personne ou d'un personnage. Ce thymos se lit aussi dans l'organisation sémiotique du discours : un goût pour les descriptions inchoatives oriente vers une disposition thymique de l'espoir, du possible, tandis qu'une description plate, à protensivité nulle, montrera un caractère plus désenchanté.

15. On peut imaginer, en revanche, que quelqu'un pour qui cette expérience psychique de machines rurales abandonnées rappelle quelque chose de très vif, verra sa ligne imaginaire emportée dans le négatif par sa réception psychique.

16. Nous sommes consciente, cependant, que, pour certains lecteurs, un tel débordement excessif, ne se livre pas à la perception (il devrait donc être représenté négativement) et induirait alors une expérience de déplaisir sur la ligne 5.