

Lire le roman : entre comprendre et percevoir

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Lire le roman : entre comprendre et percevoir. Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain. Voir et entendre par le roman, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.7-20, 2010, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-35-5. hal-03000341

HAL Id: hal-03000341

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000341>

Submitted on 11 Nov 2020

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

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



Lire le roman : entre comprendre et percevoir

Au cœur du séminaire de l'an passé (« Lire l'hétérogénéité romanesque »¹) a surgi la double question de la vision et de l'audition romanesque. Au-delà du littéraire et de l'artistique qui en constituent l'horizon immédiat, elle engage une réflexion linguistique et philosophique sur ces deux termes : vision, audition. *Voir* et *entendre* peuvent s'appréhender sous l'angle de la sensation, d'ordre physique, mais aussi de la perception qui en exprime le retentissement dans la conscience et entre à ce titre dans le champ des actes d'intellection. La partition adoptée pour cette nouvelle session et pour le présent volume apparaît d'emblée quelque peu artificielle, le *voir* et l'*entendre* étant, on le vérifiera, par de multiples aspects plus liés que disjoints.

De la vision au sens propre du terme à la représentation mentale en passant par toutes les formes de l'imaginaire, il n'est pas aisé de dire ce que le lecteur *voit* effectivement à travers le double prisme de la fiction et de l'écriture. « Voir par le roman » pose donc la question du statut de cette vision ainsi que de ses modalités ; il s'agit aussi de se demander ce que l'écriture/ lecture de roman doit aux formes contemporaines de l'expression iconographique : photographie, affiche, cinéma... Une première problématisation grossière pourrait opposer ici ceux qui croient voir se dérouler, à l'occasion de leur lecture d'un roman, une sorte de film intérieur et ceux pour qui il s'agit d'une illusion puisque les mots opèrent au niveau du sens et de la signification.

Si le roman donne à *voir* de diverses façons, il donne également à *entendre* au sens acoustique du terme et peut-être au-delà, selon des modalités variées, de l'audition racontée à la musique mimée par le texte romanesque, par quoi l'écriture narrative tend vers le poème. Du musicien héros de roman à l'oreille musicale du romancier ou du lecteur, la place de la musique et du son dans le roman peut se penser de multiples façons : ornementale, occasionnellement thématique ou essentielle.

Dans ce propos liminaire, on n'aura pas l'ambition de répondre à toutes ces questions qui feront l'objet du présent volume. Il s'agit surtout de marquer une continuité de réflexion, de poser quelques définitions avec leurs implications. Quels liens de l'hétérogénéité à l'audiovision ? Comment se déclinent, à propos

¹ « Lire l'hétérogénéité romanesque », *Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 3, CIRLEP-CRIMEL, Presses Universitaires de Reims (Épure), Janvier 2009.

du roman, ces deux verbes : voir et entendre ? Quelles conceptions du langage et de la pensée sont ici en question ?

Le roman d'un problème à l'autre

Les questions de l'altérité et de l'hétérogénéité qui touchent à tout le champ littéraire prennent une acuité particulière à propos du roman. Tentons de rappeler pourquoi. Nous l'écrivions naguère :

La catégorie de l'*hétérogène*, comme celle de l'*autre*², traverse toutes les disciplines : sciences exactes, sciences de la vie et de l'homme, activité artistique. De la simple différence d'éléments composant un tout selon une unification que certains qualifieront de dialectique, à la dissemblance plus accusée mettant en péril la belle unité du tout ainsi formé, se laisse déjà entrevoir l'ambivalence de l'hétérogénéité. Spécialement concernée : la relation esthétique qui repose en dernier ressort, s'agissant de littérature, sur une appréciation, autrement dit une lecture.³

L'*hétérogène* apparaît comme une modalité radicale de l'autre. À côté de l'*altérité* rassurante, permettant au sujet d'élaborer et d'enrichir son identité, il faut en effet accueillir, dérivant du même radical latin *alter*, une inquiétante *altération* qui délite les formations identitaires jusqu'à les rendre méconnaissables et peut-être inaccessibles à la conscience⁴. Le roman, par sa dimension essentiellement fictionnelle, présente à cet égard une spécificité qui a retenu l'attention lors des deux sessions précédentes.

Aussi la formule « Lire l'hétérogénéité romanesque » peut-elle se décliner selon trois versions : 1/ l'articulation par le romancier de champs d'altérité (modérément hétérogènes) favorisant la construction identitaire du lecteur (c'est par exemple le schéma du roman de formation) ; 2/ le maintien dans l'écriture romanesque de lignes de fracture qu'il revient au lecteur, coopérant avec le romancier, d'unifier dans une perspective esthétique (selon un processus de *réparation*, si l'on veut s'exprimer en termes psychologiques) ; 3/ l'homogénéisation impossible, perçue comme échec ou source de remise en question, objet de satisfaction ou de malaise.

La question de l'homogène et de l'hétérogène est aussi celle des valeurs, qui requiert déjà le lexique de la vision. *Weltanschauung*, disent les allemands. De Lukàcs⁵ à Pavel⁶ qui propose une conception renouvelée et différente du roman

² Philippe Monneret avait déjà remarqué la proximité terminologique, distinguant avec Jacqueline Authier-Revuz deux formes de l'hétérogénéité énonciative : une *hétérogénéité constitutive* – l'Autre de l'inconscient qui traverse le discours du sujet – et une *hétérogénéité montrée* – l'altérité des personnes grammaticales. Voir à ce sujet sa communication « Altérité et signification », in « Lecture et altérités », *Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 2, CIRLLLEP, Presses Universitaires de Reims (Epure), avril 2008, p. 187-202.

³ « De l'hétérogénéité en matière de roman », in « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*, p. 9-16.

⁴ Lire à ce propos la contribution du philosophe Didier Martz, « Altérité, altération », in « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.* p. 19-35.

⁵ Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963.

⁶ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

subsiste un point d'accord. Si l'épopée est un récit dans lequel les valeurs du monde sont homogènes au héros, le roman est celui qui fait apercevoir leur hétérogénéité problématique et plus ou moins irréductible. Mais là où Lukàcs hiérarchise, pour qui le grand roman réaliste représente le sommet d'un art romanesque permettant au lecteur de résorber l'hétérogénéité du héros au monde en tirant à son profit la leçon de son aventure, Pavel classe des manières esthétiques de traduire cet affrontement et pose comme critère de la grande œuvre la convergence entre l'univers du héros et les procédés littéraires susceptibles de l'éclairer. La vision du monde se trouve ainsi réfractée par la vision esthétique.

Les questions du voir et de l'entendre touchent aussi au problème de la représentation romanesque, affectée par la disparité des sous-genres (merveilleux, fantastique, réaliste), parfois infiltrée par l'antinomie du fictionnel et du factuel. Fictionnellement, le monde du roman est un monde dans lequel on voit et l'on entend. Selon le degré de vraisemblance obtenu par le romancier, le lecteur pourra imaginairement participer à cette expérience sensorielle prêtée aux personnages, la rapportant sans doute à son expérience propre.

Ici vient se greffer la question complexe et déjà largement explorée des rapports entre référent fictif et référent réel, question dite de l'étanchéité de la fiction. On peut renvoyer par exemple à ce sujet au numéro spécial de la revue *Littérature* « Roman Fiction » (n° 123, décembre 2001), notamment à l'article de Christiane Montalbetti « Fiction, réel, référence » discutant la position « étanchéitaire » des narratologues (Hamburger, Genette) qui ont tenté d'établir une coupure radicale entre les univers de la fiction et ceux de la réalité, au point qu'un référent géographique, par exemple, pris dans un roman, perdrait toute valeur de réalité. Rappelons aussi que la critique de l'autonomie complète de la fiction fut amorcée par le livre de Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1988). Ce que nous voyons par la littérature, ce que nous nous représentons, n'est pas sans lien avec le monde tel que nous nous l'appréhendons dans nos expériences de la réalité, tel est encore le sens d'un essai plus récent de Tzvetan Todorov mettant en garde contre les ravages d'une conception purement autonome du littéraire dans *La littérature en péril* (Paris, Flammarion, 2007). La remarque vaut spécialement pour le roman.

En même temps, ce que le roman nous donne à voir est médiatisé par des référents déjà artistiques, les tableaux, voire les œuvres musicales⁷. On a pu ainsi soutenir que la ville est un livre, tant la culture semble modeler les images matérielles que la cité met sous nos yeux ; les cathédrales furent en leur temps pensées comme des catéchismes. On trouve en filigrane dans le volume consacré à « l'hétérogénéité romanesque » des approches de cet aspect.

⁷ Voir *infra* Anne-Elisabeth Halpern, « Bruits de bottes, bris de notes ».

Dans le roman d'Alejo Carpentier *El siglo de las luces*, les tableaux de la Renaissance flamande (Bosch, Breugel) modèlent certaines descriptions et participent chez l'auteur et chez le lecteur d'une vision baroque de l'histoire, et d'un monde aux valeurs instables :

Le référent pictural ou musical – non seulement les tableaux et les opéras du temps de la diégèse mais la place de l'art dans une société donnée – représente une trace visible du passé, il témoigne de « l'inexplicable et court passage de l'homme sur la terre ».⁸

Le phénomène est d'autant plus complexe que les tableaux réfèrent entre eux suivant un mécanisme d'intericonicité. Il en va ainsi du motif Renaissance de l'Annonciation dont les romanciers modernes (Klossowski, Vargas Llosa⁹) ont évoqué la résurgence dans des œuvres contemporaines.

Un autre aspect, celui de la hiérarchie des sens, pose problème : l'œuvre de Klossowski évoque « L'impérialisme occidental qui prône la suprématie de la vision sur les autres sens »¹⁰.

Le rapport entre tableau et photographie interrogé dans *Roberte ce soir* montre aussi la complexité de la vision en art. L'écriture du romancier Klossowski autour de tableaux et de photographies met en lumière une différence de nature. Ce qui vient sous l'objectif du photographe apparaît (sauf trucage) comme un bloc d'homogénéité. La peinture, elle, accueille le sacré, dimension hétérogène à l'expérience ordinaire, pour le célébrer ou le profaner, mais toujours pour penser la situation de l'homme dans le monde, sa condition.

La réflexion sur le croisement entre roman et peinture a encore mis en évidence l'idée d'une éducation du regard qui oriente insensiblement l'idée de vision vers l'intellection. Il faut apprendre à lire l'image et spécialement la peinture, selon le mot de Rilke : « Ich lerne sehen »¹¹. Le passage de la connaissance par les sens est nécessaire à la connaissance du monde. La vision participe d'une modélisation cognitive du réel. Voir ne signifie pas seulement percevoir, mais aussi créer. Wordsworth : « Nous ne percevons pas seulement le monde, nous le créons ». Ce passage de la vue comme sensation à la vue comme connaissance rejoint la conception de Goodman pour qui la dimension sensible de l'expérience esthétique est déjà connaissance¹². L'application de la vision à la sphère intellectuelle apparaît encore dans la complicité entre le vocabulaire de la

⁸ Fabienne Viala, « Peinture de l'Histoire dans *El siglo de las luces* », « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*, p. 136.

⁹ Voir à ce sujet les articles de Marie-Madeleine Gladiou, « Szyszlo et Fra Angelico dans *Eloge de la marâtre* de Mario Vargas Llosa » et de Nathalie Roelens, « Klossowski et la représentation de l'incommensurable », in « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*, p. 139-144 et 145-160.

¹⁰ Nathalie Roelens, *op. cit.*, p. 146.

¹¹ Sur ce sujet, lire Sébastien Hubier, « *Ich lerne sehen* : invariants et métamorphoses du *Künstlerroman* de Balzac à Anatoli Kim », in « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*, p. 195-216. Ou dans le même sens l'étude de N. Roelens citant Foucault (*op. cit.*).

¹² Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Cahors, L'éclat, trad. Jean-Pierre Cometti, 1998.

vision picturale et celui de l'expression littéraire. Ainsi de la couleur qui renvoie aussi bien à l'art pictural qu'à la rhétorique¹³.

Le présent séminaire aura l'occasion de revenir à Lessing, dont le *Laocoon* plusieurs fois commenté l'an passé¹⁴, distinguait arts de l'espace (essentiellement visuels) et arts du temps au rang desquels se trouvent la musique et la littérature, donc le roman. Ce qui n'empêche pas le roman moderne de subvertir cette distinction comme chez Angela Carter qui invente un roman à entrées multiples, sans commencement ni fin, dont l'écriture se nourrit des relances picturales¹⁵.

Le roman dessine ainsi entre audition et vision une série de figures qui tantôt les rapprochent, tantôt les distinguent ou les mettent en concurrence reprenant alors le poncif antique de l'*ut pictura poësis* : la poésie serait-elle un médiateur entre roman et peinture ? Le roman donnerait à voir en se faisant poème. La supériorité de l'expérience par les mots fut affirmée par Flaubert et Mallarmé qui refusèrent l'illustration. Certains auteurs contemporains en ont jugé différemment, jouant ostensiblement des effets complexes résultant de l'insertion de tableaux dans leurs romans. C'est le cas de Klossowski et de Vargas Llosa, déjà évoqués, d'Elsa Triolet, aussi, qu'on retrouvera plus loin.

Avec la dimension poétique du roman, c'est enfin tout un aspect du rapport entre écriture et sonorité qui revient au premier plan. Sylvie Germain joue ainsi dans *Magnus* avec le leitmotiv de la *Todesfuge* (Paul Celan) : « Lait noir de l'aube.../ Nous creusons une tombe dans les airs »¹⁶.

Ce retour sur les pistes ouvertes lors du séminaire précédent suggère, s'agissant de *voir* et d'*entendre*, que la frontière entre les expériences physique et intellectuelle est poreuse, mouvante, tantôt affirmée, tantôt récusée.

Déclinaisons de la vision et de l'audition en régime romanesque

Examinons à présent ce que peuvent nous apprendre à ce sujet les approches lexicale et narratologique, croisées avec l'intuition poétique.

On distingue parmi les très nombreuses acceptions recensées dans *Le Grand Robert* six degrés de sens pour le verbe *voir* :

- percevoir par le sens de la vue (avec les yeux) ;
- se représenter un objet antérieurement vu mais momentanément absent (aussi voir en songe, en rêve une personne dont on est séparé) ;
- imaginer ;
- assister, être spectateur, témoin de ;

¹³ Sur ce point, lire encore Sébastien Hubier, article cité.

¹⁴ Voir les articles de Nathalie Roelens, de Julie Sauvage et le nôtre dans « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*

¹⁵ Julie Sauvage, « Le tombeau et l'arabesque : usages féministes de l'*ekphrasis* chez Angela Carter », « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*, p. 109-126.

¹⁶ A. Trouvé, « Se désaltérer au « lait noir de l'aube » ? Intertextes et trajets identitaires dans *Magnus* de Sylvie Germain », in « Lire l'hétérogénéité romanesque », *op. cit.*, p. 71-81.

- considérer attentivement, étudier, examiner ;
- se représenter par la pensée, concevoir, connaître.

La gradation, du physique au mental, est nette. Voir, au sens de imaginer, toutefois, est ambigu. Il peut renvoyer au fantasme ou à l'invention de relations nouvelles entre les choses par l'imagination poétique, selon la distinction posée par Coleridge entre *fancy* et *imagination*¹⁷. Il s'applique aussi à la pensée convoquant un souvenir.

Corollairement, les acceptions de la vision se partagent entre perception, façon de concevoir un problème et représentation imaginaire (fantasme, idée folle, vision obsédante). Entre les deux pôles de la perception sensible et de l'intellection apparaissent différents intermédiaires.

Le clivage d'une acception à l'autre reste souvent ignoré ou transgressé. Il en va ainsi du vocabulaire de la narratologie qui recourt, comme on sait, à une métaphore optique pour décrire les relations entre le narrateur et le chronotope fictif. Ce qui entre dans le champ de la focalisation, interne, externe ou omnisciente¹⁸, englobe choses perçues et pensées, voir au sens de assister, être témoin visuel, et au sens de connaître.

La focalisation revêt un grand intérêt pour une approche phénoménologique du roman. Henri Godard l'utilise comme discriminant dans *Le Roman : mode d'emplois*¹⁹, qui distingue au sein du roman contemporain un courant dit de « Mise en question du Narrateur » (Giono, *Les Âmes fortes*, 1950 ; L.-R. Des Forêts, *Le Bavard*, 1954 ; Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, 1948). Ces auteurs sont les héritiers de Faulkner, qui transpose lui-même dans le roman de mœurs et psychologique les techniques des romanciers fantastiques (Poe, Hoffmann) sur l'incertitude du foyer narratif, autrement dit la fissure de la cohérence interne de la fiction. La lecture de roman s'en trouve infléchie, contrainte de se dédoubler sur les plans fictionnel et métafictionnel.

L'analyse lexicale du verbe *entendre* fait apparaître un clivage également illusoire, en dépit des apparences. Les deux grandes acceptions distinguent le sens acoustique et le sens intellectuel. L'évolution sémantique du verbe montre un effet de bascule privilégiant à tour de rôle chacune des deux acceptions. Entendre signifie d'abord percevoir par l'ouïe (1050 : « percevoir par l'ouïe ; du latin *intendere* « tendre vers »). Par extension il veut dire « porter son attention vers », « comprendre » ; ce sens dérivé s'impose au XVII^e siècle puis la tendance s'inverse jusqu'à nos jours. Entendre reprend un sens d'abord acoustique tout en conservant la mémoire de son acception intellectuelle. A noter que l'équivoque de sens est levée par le recours aux substantifs qui distinguent clairement *audition* (acoustique) et *entendement* (d'ordre intellectuel).

¹⁷ Patrick Née, « Yves Bonnefoy : traduction et critique poétique », *Littérature*, n° 150, juin 2008.

¹⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

¹⁹ Henri Godard, *Le Roman : modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.

L'enjeu de ce glissement de sens n'est pas mince car de l'audition à l'entendement on passe de l'idée de sujétion (associée au latin *audire*) à celle de maîtrise (entendre, comprendre). Suivons à ce propos la rêverie métalangagière de Pascal Quignard dans le cinquième volume de *Dernier Royaume* :

Je pense que *ob-jectus* et *jectus* sont dans la même relation que *ob-audire* et *audire* (que obéir et ouïr).

Ob-audience de la langue. (Nous obéissons avant de parler.)

Ob-scène de la scène originaire. (Nous rêvons avant de voir.)²⁰

De l'audition à l'entendement, la mutation s'opère par l'accès du sujet humain à la maîtrise du langage. La réflexion de Quignard vaut aussi pour la relation entre vision et audition. La vision intérieure, plus ou moins fantasmée, serait antérieure à la perception visuelle du monde extérieur : « Nous rêvons avant de voir ». Les souvenirs les plus archaïques, quant à eux, ceux du « premier royaume » encore nommé « le jadis », sont dépourvus d'images :

Ce qui se tient en amont de ce qui tente et de tout ce qui est apparu ou est capable d'apparaître, comment cela aurait-il une image ?²¹

Monde sans image mais peut-être pas sans perception acoustique : on sait que le fœtus perçoit des sons dans le ventre maternel.

Toutefois entre le jadis et le présent vient se loger une étape intermédiaire : le passé, où se rejoignent choses vues et entendues :

D'un côté le monde du perdu, sans images, sans mots, sexuel, indomesticable – le jadis.

De l'autre le monde des souvenirs, des mots, des noms, des reliques, de la brocante et de l'histoire, des objets échangeables, achetables, volables, monnayables, thésaurisables : le passé²².

Se dessine ainsi, par le biais de la rêverie poétique, une sorte d'ontogenèse du voir et de l'entendre, situant la relation sonore aux deux bornes de l'évolution humaine, celles du « premier » royaume, archaïque, et celle du « dernier royaume », dans lequel le sujet accéderait à la conscience la plus large et à une souveraineté renouvelée par l'expression poétique.

Il est à remarquer que la préoccupation acoustique revient en force dans le roman soucieux de sa facture littéraire. On peut rappeler à ce sujet le travail de Flaubert sur le rythme de la phrase et la fameuse épreuve du « gueuloir » inventée pour en tester les effets. Chateaubriand, Céline et beaucoup d'autres manifestent la même préoccupation. L'enjeu de ce travail, on le devine, est une souveraineté reconquise, une forme d'absolu, peut-être, dont on peut se demander s'il est tout à fait compatible avec la matière romanesque.

Ce problème de dosage du facteur acoustique a permis à Henri Godard d'opérer un autre classement à l'intérieur du corpus contemporain. Une tendance observée dès les années 1920 vise en effet à effacer la frontière entre roman et poésie. Elle s'observe chez Soupault, Delteil, Aragon et joue l'unité poétique de la phrase contre l'hétérogénéité métonymique de la fiction déployée en récit,

²⁰ Pascal Quignard, *Sordidissimes, Dernier Royaume*, V, Paris, Grasset, 2005, p. 129-130.

²¹ *Sordidissimes*, *op. cit.*, p. 48.

²² *Sordidissimes*, *op. cit.*, p. 50.

l'infini contre le roman. Godard appuie sa démonstration sur les textes rescapés de *La Défense de l'infini* :

Rien de plus opposé à cette reconnaissance [de la vraie valeur de la vie associée à l'infini] que l'ordinaire roman mimétique, qui mise sur le postulat d'une continuité menant du premier au dernier moment de l'histoire par un enchaînement de causes et d'effets²³.

On peut souscrire à cette analyse, à ceci près que le titre de *La Défense de l'infini* doit néanmoins s'entendre conjointement de façon sérieuse et ironique. De fait, le roman impossible ne s'écrit pas, l'auteur met en scène sa destruction tout en assurant la survivance de sous-ensembles dotés d'une certaine ampleur romanesque²⁴.

Aux fluctuations de sens affectant dans la langue les deux termes *voir* et *entendre* vient donc s'ajouter le prisme de l'écriture romanesque qui introduit, semble-t-il, une dimension supplémentaire.

Problème de l'unité des faits mentaux

Si l'on veut pousser plus loin l'analyse, on se trouve amené à des questions philosophiques ou métaphysiques, également abordées par le discours poétique. L'unité problématique des sensations renvoie au rêve des correspondances, des théories illuministes d'un Swedenborg à leur transposition poétique chez Baudelaire ou Rimbaud. A noter que « Correspondances » ou « Voyelles » traitent aussi des correspondances « verticales » entre le monde physique et le monde mental, érigeant le poète en substitut de Dieu, garant de leur unité.

Sur un plan plus philosophique, se trouve soulevé le problème de l'unité ou de la diversité de la subjectivité. Un courant idéaliste d'origine platonicienne oppose l'esprit au corps, la pensée à la perception et s'intéresse aux analogies qui les relient. De Platon à l'idéalisme allemand en passant par Descartes, on peut suivre ici une certaine ligne de continuité. Un autre courant dont l'ancêtre lointain serait Aristote, plus matérialiste, renvoie l'homme à la diversité de ses expériences sans postuler leur unité idéale. Le courant sensualiste de Locke qui fait dériver toute connaissance de nos perceptions en constituera un relais. Le sensualisme, contrairement à l'idéalisme, n'implique pas l'unité de tous les faits mentaux, y compris les perceptions.

Il s'agit peut-être encore, en d'autres termes, de l'adéquation du langage et de la pensée. Vico postule dès le XVIII^e siècle l'existence de deux langages séparés : langage rationnel et langage poétique. Schaeffer reprend l'idée à l'époque moderne²⁵ de deux directions de la pensée et de la connaissance : pensée horizontale associative, pensée verticale (conceptuelle) généralisante et particularisante. L'unité de ces pensées horizontale et verticale fut rêvée par le romantisme allemand comme l'absolu vers lequel devait tendre l'écriture du

²³ Henri Godard, *Le Roman : modes d'emploi, op. cit.*, p. 90.

²⁴ Sur ce double sens, sérieux et ironique du titre, voir notre essai, *Le lecteur et le livre fantôme Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, Paris, Kimé, 2000.

²⁵ *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 165-166.

poème dépassant toutes contradictions antérieures. On la retrouve chez Breton à travers l'image du point sublime, point de fuite plusieurs fois évoqué dans son livre *L'Amour fou*. Il revient peut-être au roman de faire apparaître les limites de cet absolu. Dans *Le Paysan de Paris*, qui n'est roman que par certains aspects, Aragon met en scène un Schelling en patins à roulettes... Le détour de la fiction, ici l'invention du personnage, serait-il nécessaire pour voir, pour mieux voir ?

Tel nous paraît être la toile de fond complexe sur laquelle s'inscrivent les relations multiformes entre voir et entendre.

On peut à présent dresser un premier bilan. Voir et entendre se situent « entre comprendre et percevoir », disions-nous d'entrée : le premier pôle (intellection, compréhension) paraît indiscutable, mais il s'enrichit par la médiation du langage romanesque.

L'ambiguïté intervient avec la notion de perception. Trois acceptions au moins semblent à retenir : la perception dérivant d'une expérience sensorielle réelle (produite au plan visuel par les insertions iconographiques dans le texte romanesque, au plan auditif par les jeux de sonorités) ; la perception sans stimulus sensoriel immédiat mais renvoyant à un souvenir (individuel ou collectif) ; la perception dérivante ou fantasmatique (sans stimulus externe).

Entre ces deux pôles, indécidable, en raison de la dualité sensible/intellectuelle de la langue, ce que l'écriture de roman nous donne poétiquement à voir et à entendre.

Alain Trouvé