

Poétique de l'imaginaire dans le je(u) d'imitation littéraire

Jean Florent Romaric GNAYORO¹

Abstract

Obviously, the act of writing invariably requires a will to express interiority as creative inspiration dominates. When we look a little closer and set into context of what the poetic imagination brings to literature, he perceives the issue of impact for the effects perceived by readers. Moreover, it appears that poetic emerges through the variations of meanings that are combined with wordplay combinations in the text. These combinations participate in the functioning of language, where have emotional meaning effects and / or axiological and this, according to language translation, in relation to the rules of association of words, syntax in favor of a more or less codified

Keywords: poetry, imitation, real, imaginary, literary, writing, language, variation, subjectivity

Résumé : Visiblement, l'acte d'écriture passe invariablement par une volonté d'exprimer l'intériorité selon l'inspiration créatrice qui domine. À y regarder d'un peu près et replacé dans la perspective de savoir ce que la poétique de l'imaginaire apporte à la littérature, il se perçoit la question de l'impact qui découle des effets perçus par les lecteurs. De plus, il se manifeste que la poétique émerge à travers les variations de significations qui s'allient aux combinaisons de jeu de mots dans le texte. Ces combinaisons participent au fonctionnement du langage, où se présentent des effets de sens affectif et / ou axiologique et ce, selon une translation linguistique, en rapport avec les règles d'association des mots, au profit d'une syntaxe, plus ou moins codifiée.

Mots-clés: poétique, imitation, réel, imaginaire, littéraire, écriture, langage, variation, subjectivité.

Introduction

L'imitation poétique du réel dans la littérature consiste en plus du jeu de langage, à l'évocation d'objets absents en substitution d'autres objets. Partant de là, on estime qu'à propos de l'imitation d'une chose, quelle que soit la manière adoptée pour la faire, qu'il s'agit d'un rendu présenté indirectement. L'imitation du réel dans la littérature ainsi faite, vise pour la plupart du temps à donner une impression de la chose sur laquelle se porte l'attention, et ouvre de ce fait, une perspective d'exploration des variations relatives à l'usage du matériel lexical. À partir de là, si l'on s'en tient à André Gervais, on s'oriente vers cette faculté du jeu poétique qui n'en est plus un. Il le perçoit d'ailleurs fort bien, au niveau artistique, lorsqu'il estime que :

Le jeu de mots est un système de jeux et un jeu de figures, une manière de jouer dont la valeur littéraire est désignée par la seule vertu de son choix et de son insertion dans le texte, de sa création et de sa génération du texte. Le jeu de mots n'est donc ni un « laisser-aller », ni une excroissance, ni un amusement, ni une « distraction momentanée » du langage, mais une intention : une intention intime, une création intime du langage. (Gervais, 1971:75, 76).

¹ Université Peleforo Gon Coulibaly.

Quelles qu'en soient les circonstances de l'émanation du réel, à travers sa trace dans l'œuvre, au sens de Charles Sanders Peirce, cette trace ramène à l'idée d'indice, d'empreinte. Mais quelle est la limite entre l'objet naturel « réel » et l'imitation qui en est la trace ? À partir d'une analyse s'appuyant sur la linguistique, la stylistique et la psychanalyse, pourra se poser la réflexion sur l'esthétique poétique de l'imaginaire dans la représentation littéraire. Dans le même temps, visiblement, l'acte d'écriture trouvera ici un passage qui s'exprimera invariablement par une volonté d'extérioriser l'intériorité selon l'inspiration créatrice qui domine.

1. L'inspiration créatrice véhiculée par l'écriture

Partant d'une réflexion sur l'acte d'écriture, selon l'expression heureuse de Gaston Bachelard : « La manière dont on imagine est souvent plus instructive que ce qu'on imagine ». (Bachelard, 1949 : 58). C'est à ce niveau qu'intervient encore l'inspiration sur laquelle Claude Roy insiste quant à sa manifestation dans l'œuvre et dans son apport des plus essentiels. « Mais l'essentiel, ce n'est pas ce qu'elle est, non plus que ce qu'est celui qui l'aime : c'est cette expérience de bonheur que sa rencontre suscite ». (Roy, 1993 : 162). L'inspiration, de surcroît, chez Jérôme Duhamel attire l'attention sur la causalité inhérente à un tel phénomène nécessaire bien souvent dans l'imitation. « L'écrivain se prend alors pour matière de son œuvre dont il est en quelque sorte le sujet unique ». (Glaudes, Reuter, 1998 : 83). Cela étant, pour Duhamel, Aussitôt, les idées se bousculent, qui sont autant de pistes à suivre, de domaines à explorer : parler de la littérature, bien sûr, de ce qu'elle est ou fut, de ses moyens et de ses buts, de ses errances ou de ses fulgurances, mais évoquer aussi les douleurs et joies de l'écriture, mais s'attarder sur les bonheurs de la lecture... (Duhamel, 2003 : 8).

De plus, Philippe Ortel relève également l'imitation littéraire comme participant d'un dispositif. Il ramène la situation à une procédure pour présenter d'une certaine manière les choses. En fait, l'imitation sur laquelle il se penche, ici, est le lieu d'une récupération d'éléments donnés en spectacle, d'une certaine façon. Cependant, là où le dispositif semble s'inscrire dans cette manifestation, il y a ancrage au niveau de l'objectif visé par l'imitation qui, foncièrement, découle d'un désir de communiquer ou d'informer. À ce titre, pour Philippe Ortel,

De même, conçue comme dispositif, la représentation, qu'elle soit textuelle ou visuelle, manifeste sa capacité à nous informer, à nous émouvoir ou à nous séduire, comme la rhétorique avec laquelle elle partage ces fonctions, même si elle ne s'y réduit pas. (Ortel, 2008 : 35).

On comprend ainsi que la représentation imitative est en réalité un dispositif destiné à informer, ce, plus ou moins subjectivement dans la mesure où elle, bien que plus vaste, à des traits communs avec la rhétorique qui la soutient par le souci de convaincre et de séduire. Tel que présenté par Ortel, le dispositif qui entre dans le cadre de l'imitation, va dans le sens spécifiquement littéraire que lui attribue Philippe Hamon pour qui,

La littérature définit donc une sorte d'aire de jeu pour des partenaires disjoints, mais un jeu non « gratuit » dans la mesure à la fois où il reformule règles et normes, où il les suit tout en les réélaborant, et où il informe et remodèle perpétuellement notre référence au réel. (Hamon, 1994 : 9).

En cela, il y aurait que l'auteur qui arrive à sentir ce qu'il dit, s'aventure au cœur de cette conception de Henri Lefebvre selon laquelle « plus on examine l'espace et mieux on le considère, pas seulement avec les yeux et l'intellect, mais avec tous les sens et le corps total ». (Lefebvre, 1986 : 450). Ainsi, « le plaisir s'accroît d'un environnement naturel et les éléments du paysage ou du décor contribuent à fixer de tel moment dans « la mémoire » poétique des héros ». (Salles, 2007 : 272).

On ne saurait également éluder la dimension subjective de l'imitation qui lorsqu'elle s'applique à un sujet montre inévitablement une certaine dissemblance avec son pendant ou son répondant réel. La trace du réel dans l'imitation littéraire se perçoit dans l'acte d'écriture où s'exprime la possibilité qu'a l'auteur de créer un monde fictif. À ce sujet, l'imagination qui est dans ce contexte, sollicitée, devient intéressante à explorer. À ce titre, la méthode utilisée pour construire cet imaginaire, bien souvent, fait appel à certains fragments présents dans la réalité. D'où la question de la trace de cette dernière qui se présente en littérature, telle une imitation.

Dans tous les cas, on n'évitera donc pas d'évoquer la trace - à propos d'un fragment de réalité visible dans le monde, de façon à peu près constant - qui lorsqu'elle se rapporte au sujet, dévoile la personnalité de l'auteur. Ainsi, par ricochet, en plus de l'imitation, s'exprimerait-il la personnalité auctoriale. Tout comme l'indique Maurice Blanchot, Rien ne commence plus aisément. On écrit pour faire la leçon au monde tout en recevant l'agréable renommée. Puis on se prend au jeu, on renonce un peu au monde, car il faut écrire et l'on ne peut écrire qu'en se cachant et en s'écartant. (Blanchot, 1959 : 62, 63). L'écrivain concentre, de ce fait, son attention sur la transcription de ce qu'il a à dire au point de se mettre à l'écart, pour paradoxalement faire une imitation plus ou moins juste de la société réelle quand bien même romancée. Pour Blanchot, notamment, « parler, c'est essentiellement transformer le visible en invisible, c'est entrer dans un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi ». (Blanchot, 1955 : 183). Mais selon Tzvetan Todorov, « on oublie trop souvent une vérité élémentaire de toute activité de connaissance, à savoir que le point de vue choisi par l'observateur redécoupe et redéfinit son objet ». (Todorov, 1978 : 48). De plus, les auteurs ne manquent pas d'impliquer la donnée spatiale au fait de décrire. À ce titre, c'est encore le sujet percevant qui impose la droite ligne ou le champ de vision applicable à l'objet. À ce propos, Claude Vandeloise estime que, Lorsqu'un locuteur situe un objet par rapport à lui-même, il est l'origine de référence et trois axes transversaux sont faciles à trouver. L'axe vertical et les directions frontale et latérale du locuteur remplissent généralement ce rôle. (Vandeloise, 1986 : 12).

S'ajoute également « une certaine logique culturelle [qui] implique en effet qu'on repère ce qu'est ou devient quelque chose par rapport à la chose déterminée et non l'inverse ». (Tamba-Mecz, 1981 : 126). Il se trouve d'ores et déjà que le fait d'imiter implique en plus des dimensions spatiales, une donne idéologique qui aurait tendance à la soutenir. Derrière tout ceci une évidence est que lorsque l'artiste entreprend cet exercice d'imitation, il a également l'objectif de présenter sa perception du monde. Il y a surtout qu'il soumet à l'intention du lecteur, pour ainsi dire, son idéologie propre ; ce qui arrive bien souvent à influencer la manière de voir de l'autre ou de l'Autre au sens lacanien du terme. On retrouve notamment cet aspect des choses chez le romancier, le dramaturge ou le poète qui réussit tant bien que mal à s'exprimer à travers la représentation qu'il donne de la société selon sa conviction personnelle. Ainsi, l'imitation en elle-même n'est pas fortuite mais foncièrement significative.

Toutefois, puisqu'il est question de l'imitation littéraire, il se trouve qu'elle n'est pas *ex nihilo* ou créatrice mais bien souvent liée à une source, qu'elle soit réelle ou imaginaire. Mais avec l'implication de l'imaginaire, on comprend que l'imitation littéraire n'est pas une simple reproduction. Elle n'est pas non plus la re-présentation sous forme littéraire mais plus un jeu d'écriture qu'autre chose. En effet, l'auteur, producteur de fiction, de dramaturgie ou de poésie, jouerait avec ses fantasmes en vue de les inscrire dans un monde imaginaire qui procède ici de l'imitation littéraire. Nous comprenons ainsi le terme de l'imitation littéraire sous l'acception d'un jeu, d'une organisation imaginaire où l'auteur s'emploie à donner forme et corps à quelque chose ayant un correspondant réel ou non. À ce titre, l'analyse du jeu consistera, pour le lecteur, à mesurer l'écart entre la forme source que nous pourrions situer dans le « réel » ou dans « l'imaginaire » - c'est selon - et la forme dérivée produite par l'écrivain. Bien sûr, certaines formes sources ne sont pas toutes prélevées dans le « réel » pragmatique ; elles peuvent procéder, de ce fait, d'un imaginaire collectif ou individuel. Rappelons qu'au sens étymologique, l'imagination dérive du latin *imago*, qui signifie « image ». L'imagination est donc la faculté de se représenter des images. Mais l'image se différencie de la chose réelle quand bien même il y ait une ressemblance. De ce point de vue, l'image peut induire en erreur, puisqu'elle se fait passer pour une chose qui n'est pas elle.

Par ailleurs, il ne faut pas croire que l'imagination soit une simple image plus ou moins modifiée du réel. Elle est également du ressort d'une représentation qui fait intervenir l'intellect. Il peut s'agir selon les cas de reproduire la réalité comme telle, de la modifier largement ou d'aider à s'y retrouver. Concernant le monde imaginaire, il est en rapport avec la manière dont se présentent certaines représentations qui en donnent un aperçu. Mais, le monde imaginaire peut se scinder en plusieurs autres types d'imaginaires dotés d'une organisation interne. On admet de fait, que la capacité à imaginer qu'elle soit collective ou individuelle s'appuie, bien souvent, sur une forme source qui à son tour peut, également, relever d'un monde imaginaire initial. L'imaginaire se présente alors comme pouvant générer d'autres mondes imaginaires, si tant est qu'il ne fait que les modifier, à profusion – c'est selon – comme il le fait pour la perception première de l'image source.

De plus, l'imaginaire s'apparente à l'organe moteur, produit de l'imagination, au point d'être comparable à la langue exprimée quand le second se rapporterait à la faculté de parole. L'imaginaire est donc l'élément architectural sur lequel repose le fruit de la pensée à travers la faculté de l'imagination. Voilà pourquoi, il revient souvent qu'on perçoive le monde imaginaire à partir d'une structure modifiée de la réalité. Mais, l'imaginaire va bien au-delà d'une réalité transformée, dans la mesure où il est avant tout le produit d'une puissance de création. A ce titre, l'imaginaire serait foncièrement inhérent à la nature créatrice de l'homme. Le monde s'appréhenderait, dès lors, à partir d'un imaginaire qui répondrait au besoin de créativité de l'homme, dans son rapport à la réalité. Dans ce contexte, une forme source relèvera soit du « réel », soit de l' « imaginaire », soit des deux à la fois ; elle est en tous cas un moyen de converger de l'espace et du temps « réels » ou « imaginaires » vers d'autres imaginaires. Avec Emmanuel Kant (1724-1804), on a En conséquence, [que] toute synthèse par laquelle la perception elle-même devient possible est soumise aux catégories [temps et espace] ; et dans la mesure où l'expérience est une connaissance s'accomplissant par l'intermédiaire de perceptions liées entre elles, les catégories sont les conditions de la possibilité de l'expérience et elles valent donc aussi a priori pour tous les objets de l'expérience. (Kant, 1997 : 215).

Il est alors loisible de concevoir que l'inspiration en elle-même fût liée intimement aux catégories imitatives que représentent l'espace et le temps, ce, selon l'entendement de Kant. Ainsi, Nous avons a priori, dans les représentations de l'espace et du temps, des formes de l'intuition sensible, aussi bien externe qu'interne, et la synthèse de l'appréhension du divers phénoménal doit toujours s'y conformer, puisqu'elle ne peut elle-même s'opérer que suivant cette condition formelle. (Kant, 1997 : 215). En effet, il ressort que temps et espace interviennent dans « la perception droite, ou, si l'on veut, la science, [qui] consiste à se faire une idée exacte de la chose, d'après laquelle idée on pourra expliquer toutes les apparences ». (Alain, 2003 : 83). Mais pour Charles Sanders Peirce,

Le travail du poète ou du romancier n'est pas tellement différent de celui de l'homme de science. L'artiste introduit une fiction, mais ce n'est pas une fiction arbitraire, elle exhibe des affinités que l'esprit approuve en déclarant qu'elles sont belles, ce qui, sans être exactement la même chose que de dire que la synthèse est vraie, relève de la même espèce générale. (Peirce, 1931 : 383). Voilà pourquoi, dans l'imitation littéraire, on constate qu'elle intègre bien un jeu, une mise en scène, cette fiction dont parle Peirce et qui « n'est pas arbitraire » mais qui procède d'une certaine logique, quand bien même imaginaire. Abondant dans le même sens que Peirce, Michel Roux rappelle que l'imaginaire ne se soustrait pas du langage et contribue, paradoxalement, à une conformation aux réalités quotidiennes. À cet effet, il remarque que « Poussé à l'extrême on se rend bien compte que c'est la soumission de l'expérience quotidienne à une pensée rationnelle trop épurée, *disjonctive* et *exclusive*, qui déforme le champ des représentations en lui retirant une part fondamentale ». (Roux, 1999 : 48). On a à peu près la même approche avec Jérôme Dokic pour qui la représentation imitative de l'espace dépend de la faculté de l'imaginer. Il en vient ainsi au fait[qu'] il s'agit de déterminer en quel sens notre représentation des régions dans l'espace, des objets physiques, de leurs relations spatiales ou encore de leur forme apparente est redevable à notre faculté de les apercevoir ou de les imaginer. (Dokic, 2003 : 77).

Selon ce constat, l'appréhension de l'espace se ferait à la fois à partir de la perception et de l'imagination. Ainsi, pour ce philosophe de la perception « nous concevons l'espace non pas tel qu'il est indépendamment de notre expérience, mais tel qu'il nous apparaît dans la perception et dans l'imagination ». (Dokic, 2003 : 79). Davantage, pour montrer la subtile présence de l'imaginaire, tout en évoquant Kant, Dokic relève qu'« un système de coordonnées [est] contenu de façon invisible dans l'essence de l'espace ». (Dokic, 2003 : 79). Ceci étant, la perception de l'espace est rattachée à l'idée qui en est faite. Dès lors, « cette interprétation prépare le terrain de la doctrine kantienne de l'idéalisme transcendantal, plus précisément, de la thèse selon laquelle l'espace n'est rien d'autre qu'une forme de notre sensibilité ». (Dokic, 2003 : 79).

L'artiste qui entreprend cet exercice d'imitation représentative n'hésiterait donc pas à lui accorder une certaine volonté intrinsèque à ce même monde qui lui « parle ». Arthur Schopenhauer indique à ce propos, que « tout ce que le monde renferme ou peut renfermer est dans cette dépendance nécessaire vis-à-vis du sujet et n'existe que pour le sujet. Le monde est donc représentation ». (Schopenhauer, 2006 : 25, 26). Si l'on en vient au domaine littéraire, il ressortit à ce titre, pour Catherine Kerbrat-Orecchioni qu'il est évident, Que les contenus implicites (ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes) pèsent lourd dans les énoncés, et qu'ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain. (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 126).

En effet, l'imitation en littérature intègre, entre autres, des techniques stylistiques dont la comparaison et la métaphore, qui en tant qu'analogies, provoquent le rapprochement tant attendu qui suggère alors une réalité nouvelle faisant office d'image. Voilà donc comment, le comparé, le métaphorisé, mis en relation avec son comparant, son métaphorisé – c'est selon – pourra toutefois s'effacer derrière celui-ci pour offrir en entièreté la primauté du phénomène plus frappant qui obtient ainsi son sens du contexte où selon Alain, « il faut toujours remonter de l'apparence à la chose ; il n'y a point au monde de lunette ni d'observatoire d'où l'on voit autre chose que des apparences ». (Alain, 2003 : 83).

2. Poétique de l'imaginaire à travers l'écriture

En l'occurrence, en considérant la valeur poétique, on conviendra que l'auteur pourrait même faire intervenir ici l'imagination pour aider à la description comme s'il s'agissait d'une réalité possible. On en arrive, par ricochet, à se trouver dans un monde des plus imaginaire, « de même, il apparaît vite très clair que le fait que l'espace soit désorganisé et que le regard ne sait où se poser conduit à un monde des apparences ». (Ferrier, 2010 : 238). Pour Todorov, « le fait est que l'importance des visions est de tout premier ordre. Nous n'avons jamais affaire, en littérature, à des événements ou à des faits bruts, mais à des événements présentés d'une certaine façon ». (Todorov, 1968 : 57). Notamment avec Sigmund Freud, Je croirai plutôt que l'homme, quand il personnifie les forces de la nature, suit une fois de plus un modèle infantile. Il a appris, des personnes qui constituaient son premier entourage, que, pour les influencer, il fallait établir avec elles une relation ; c'est pourquoi plus tard il agit de même, dans une même intention, avec tout ce qu'il rencontre sur son chemin. (Freud, 1976 : 31).

Tenant à une modélisation, pour Gaston Bachelard, « la métaphore vient donner un corps concret à une impression difficile à exprimer. La métaphore est relative à un être psychique différent d'elle ». (Bachelard, 2005 : 79). À ce propos, Jacques Lacan pour qui l'imitation entretient cette possibilité d'évocation de l'événement entend plutôt exposer le jeu de la création métaphorique. Il dit alors que L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. (Lacan, 1966 : 504).

Quoiqu'encre la condition expressive de la métaphore chez Jean Ricardou ait un lien étroit avec l'exotisme. En tant que promoteur et théoricien du Nouveau roman, il estime logiquement, au sujet de la métaphore que, Dans sa dimension expressive, déjà, elle est une pratique de l'exotisme : toujours, dans le lieu où elle s'accomplit, l'ici du texte, elle fait intervenir un ailleurs en s'appuyant sur tel de leurs points communs. La métaphore peut s'entendre ainsi, nous le savons, comme la rencontre de deux espaces, leur soudaine coïncidence partielle, quelque éloignés qu'ils fussent auparavant. (Ricardou, 1978 : 91). Justement, la métaphore et notamment la comparaison, posent, de ce fait, à partir d'une imitation imagée, le détail par le biais des mots agencés dans la combinatoire textuelle. Tout compte fait, faudra-il encore le rappeler avec Freud que l'imitation de même que le fantasme, est une activité qui touche au domaine cette même combinaison ; ce qui pour ainsi dire, contribuera à établir la chose entendue par la suite. C'est ainsi que pour Ricardou,

Puisque la description est astreinte à inscrire tout détail choisi selon la succession de la ligne d'écriture, la lecture se trouve contrainte de passer par chacun. Quelque précaution qu'on prenne, décrire un détail c'est donc toujours le porter au premier plan. Offert un instant à toute l'attention, le détail subit un grossissement absolu par lequel surgit la possibilité de ses propres détails. (Ricardou, 1971 : 111). Le détail, comme le souligne Ricardou, invite le lecteur à se pencher davantage sur ce qui en est dit et plus précisément sur les idées qu'on pourrait découvrir dans la signification, ou « la passion du signifiant » au sens lacanien du terme. Ainsi, dans un prolongement, l'imitation littéraire comme Lacan l'indique passe par Cette passion du signifiant [qui] dès lors devient une dimension nouvelle de la condition humaine en tant que ce n'est pas seulement l'homme qui parle, mais que dans l'homme et par l'homme ça parle, que sa nature devient tissée par des effets où se retrouvent la structure du langage dont il devient la matière et que par-là résonne en lui, au-delà de tout ce qu'a pu concevoir la psychologie des idées, la relations de la parole. (Lacan, 1966 : 166, 167).

Il n'en demeure pas moins que « l'aptitude productrice d'un mot joue certes au plan du signifié comme du signifiant. Dans le premier cas, il suffit d'admettre les diverses occurrences de sa polysémie comme base de la fiction ». (Ricardou, 1971 : 123). Le mot conduit donc à la question du sens qui participe en grande partie à l'appréhension du lecteur qui est avant tout celui qui prend le relais de l'imitation littéraire. Tout comme l'expose Lacan, « le sujet, c'est tout le système, et peut-être quelque chose qui s'achève dans ce système. L'Autre est pareil, il est construit de la même façon, et c'est bien pour cela qu'il peut prendre le relais de mon discours ». (Lacan, 1998 : 122). Le sujet laisse alors voir ou entrevoir la place qu'occupe l'autre ou l'Autre au sens lacanien du terme pour en venir à Sartre qui projette, pour ainsi dire, la liberté d'appréciation du lecteur devenu sujet second et de son intériorité à qui est destinée l'œuvre, l'objet médiat. Voilà sans doute pourquoi Julia Kristeva estime que « la psychanalyse a tendance à considérer l'espace psychique comme une intériorité dans laquelle, par un mouvement involutif se recueillent les expériences du sujet ». (Kristeva, 1993 : 214). Avec Jean-Paul Sartre, « par conséquent, vous le voyez, un livre conçu sur le plan esthétique, c'est vraiment un appel d'une liberté à une liberté, et le plaisir esthétique c'est la prise de conscience de la liberté devant l'objet ». (Sartre, 1998 : 27). Ricardou, pour sa part, mettra l'accent sur le sens se dégageant du texte et, de ce fait, sur son approche de la part du lecteur. Il en vient alors à conclure que « la contradiction, c'est celle qui oppose un texte à ses propres effets de sens. Nous le savons : en l'absence du sens, point de texte ; en la présence du sens, plus de texte. (Ricardou, 1978 : 43).

Le sens qui se laisse deviner, dérouté donc le lecteur. En accord avec Ricardou, le lecteur cherchera à percer le mystère du sens devant la contradiction évidente des mots mis en présence. Le langage cependant, mis en action dans l'imitation littéraire provoque bien souvent du sens à découvrir. Il s'agira alors d'un décryptage à faire comme il est de coutume en psychanalyse. Et pour Lacan, même « si la psychanalyse doit se constituer comme science de l'inconscient, il convient de partir de ce que l'inconscient est structuré comme un langage. (Lacan, 1973 : 227). Tenu par une logique, comme le conçoit fort bien Ricardou, « en ce qu'il est œuvre de langage, le texte provoque du sens ; en ce qu'il est facteur de transparence, le sens estompe le texte. (Ricardou, 1978 : 43). Si l'on convient que le sens permet aux artistes d'asseoir leur style propre d'une imitation du monde, perçue selon une sensibilité d'écriture, il importe alors d'apprécier à juste titre la position de Jean Ricardou sur l'effet produit par le texte. Il indique de ce fait que « l'effet de texte, c'est la proposition du sens ; l'effet du sens, c'est l'effacement du texte. Là où le sens domine, le texte tend à l'évanescence ; là où le texte domine, le sens tend au problématique ». (Ricardou, 1978 : 43). Encore que selon Nathalie Heinich,

La critique des représentations singularisant es de l'écrivain constitue, nous venons de le voir, une forme de relativisation. S'opposer à une représentation, ou lui en opposer une autre c'est, toujours, l'inscrire dans un univers élargi, où elle perd son caractère absolu pour devenir, au mieux, un possible parmi d'autres et, au pire, une impossibilité, ne relevant pas du réel : fiction, illusion, idéologie ou, dans un langage plus savant et moderne à la fois, « mythe ». (Heinich, 2000 : 307). Une représentation imitative où le sens domine comme on le constate lorsque les événements sont décrits sans autres artifices, concourt à enlever au texte sa magie et son extraordinaire. Cependant, la question du sens ne va pas sans cette disposition d'esprit d'une part, de l'écrivain et d'autre part, du lecteur qui prolonge la représentation imitative par la médiation du livre et à partir de sa propre activité cérébrale. À ce propos, Schopenhauer estime que « les sens ne sont que des prolongements du cerveau ; c'est par eux qu'il reçoit du dehors, sous forme de sensation, la matière dont il va se servir [allègrement] pour élaborer la représentation intuitive. (Schopenhauer, 2006 : 698).

C'est à ce niveau que surgit la signification attribuée aux textes en présence de la diversité des positions intrinsèques à chaque lecteur susceptible d'ajouter également l'aperception de sa conception des choses au monde. Maurice Blanchot en vient alors à écrire que « ce que nous appelons sentiment de la nature est une réaction complexe où notre sensibilité organique tout entière fait écho à une sorte d'arrêt devant l'infini. (Blanchot, 1955 : 164). À son tour, Yves Thierry perçoit la complexité comme (...) une signification [qui] n'est pas " quelque chose " qu'on signifie ou comprend, tel mode de référence ou de représentation d'une idée ; il faut plutôt la concevoir comme un dynamisme, mettant en jeu la réalité externe et l'activité de penser, les entrelaçant par une mise en situation pratique plus que par des références déjà données. (Thierry, 1983 : 101). En effet, l'acte de langage, plus encore favorise cette propension du signifiant à signifier dans la chaîne parlée selon un ordre établi par la culture productrice de sens qui lui sont alors sous-jacents. Pour Thierry donc, « un acte de langage engendre une signification. La signification apparaît justement comme ce qui est produit par cet engendrement. (Thierry, 1983 : 60).

Mais, en dépit de la prégnance de la polysémie, le contexte, fruit de l'apport langagier prépare le terrain en vue de l'optimisation de la signification qui prend alors à son compte le sens convenable devant la pluralité des sens. C'est ainsi que pour Joël Pynte, Plus un mot peut recevoir de significations différentes, plus il est facile de lui en donner une quelconque. La dégradation de la performance observée en contexte s'expliquerait par le fait que, dans ce cas, le sujet devrait choisir une interprétation déterminée, compatible avec le contexte. (Pynte, 1983 : 167, 168).

Les œuvres littéraires entendent alors favoriser l'outil linguistique, qui à travers la polysémie du signe, entraîne dans une découverte du monde selon une touche personnelle des auteurs qui imiteraient des qualités particulières presque invisibles dans la réalité visible. François Rastier comprend alors pourquoi, On constate en revanche que la polysémie des signes, l'ambiguïté des phrases, la pluviosité des textes sont des phénomènes – peut-être fondamentaux – de la sémantique des langues naturelles. Sans qu'ils soient jamais tout à fait éliminés, leur importance est réduite, dans la communication quotidienne, par le recours au contexte pragmatique ; et dans les discours qui visent à l'univocité, comme le discours scientifique, par des normes particulières. (Rastier, 1987 : 210, 211). Rastier perçoit, ainsi, que dans le langage utilitaire, quotidien ou scientifique, sont privilégiés les mots n'étant pas sujets à une polysémie excessive, afin de ne pas rendre difficile la compréhension des personnes à qui le message est destiné. Mais ici, la parole étant donnée à la libre appréciation du lecteur, il lui revient alors des œuvres, de dégager intuitivement, la signification du message véhiculé où se laisse lire des traces du réel sous-tendues par une imitation littéraire pouvant également, relever de l'extraordinaire. Libres de fantaisies diverses auxquelles les écrivains peuvent s'adonner, volontiers et allègrement, le constat est que le monde extraordinaire, ainsi décrit par eux, se place dès lors, sur une scène littéraire qui, dans le même élan, se verrait dotée de pouvoirs surnaturels. En ce sens, l'on s'oriente vers la vision d'un monde qui serait dominé par le « mythe » c'est-à-dire, sans véritable ancrage avec la vie réelle. On peut en ce cas, penser à Carl Gustave Jung pour qui,

Les représentations collectives ont un pouvoir dominant et il n'est donc pas étonnant qu'elles soient réprimées au moyen de la résistance la plus forte. Dans leur état refoulé, elles ne se dissimulent pas derrière une banalité quelconque, mais derrière ces représentations et ces figures qui posent déjà des problèmes pour d'autres raisons et qui augmentent et accentuent leur complexité. (Jung, 1971 : 74). La parole étant donnée à la libre appréciation du lecteur, il lui revient alors des œuvres nécessairement à son intention, de dégager intuitivement la signification du message véhiculé par une représentation imitative extraordinaire. Justement, pour Georges Noizet,

En rappelant la dimension relationnelle de la signification, nous mettons l'accent sur le fait que la signification est construite. Cette construction, c'est le travail qu'effectue le locuteur lorsqu'il donne un sens à une phrase en pensant quelque chose de ce qu'il entend ou lit. (Noizet, 1980 : 130). C'est à ce niveau que surgit, au-delà du signifiant, la signification attribuée aux textes littéraires, en présence de la diversité des positions intrinsèques inhérentes à chaque lecteur, susceptible d'ajouter également, l'aperception de sa conception des choses au monde. Cela se conçoit ici, fort bien chez Kant pour qui, Tous les phénomènes, comme expériences possibles, résident donc aussi a priori dans l'entendement, et en reçoivent leur possibilité formelle, de même que, comme simples intuitions, ils résident dans la sensibilité et ne sont possibles quant à la forme que par elle. (Kant, 1987 : 652). On retrouve également cet aspect des choses dans le domaine littéraire où il s'agit d'imitations plus que tout autre chose. En procédant ainsi à une présentation, l'artiste en vient à imiter, pour ainsi dire, le monde réel. Dès lors, l'imitation par l'artiste revient à donner une image qu'il a ou qu'il se fait du monde. De là découle l'antériorité d'un rapport au monde en ce qui concerne l'imitation littéraire. Il y a surtout, que dans ce concept d'un domaine littéraire apte à apporter des réponses au monde, Alain Viala en vient à estimer la valeur si louable de celui-ci qui égale en perfection les autres domaines scientifiques. Nous retrouvons avec lui, à cet effet, que :

La science historique apporte parfois les réponses ; et parfois, la littérature a la vertu de faire apercevoir des questions que l'histoire n'a pas encore résolues. Elle retrouve ainsi son statut de discours singulier, qui prend des cheminements hors des voies ordinaires, et qui est une autre forme d'exploration et d'appréhension du monde. (Viala, 1993 : 204). Mais en plus de ce rapport au monde, il faut aussi compter avec la personnalité et la sensibilité de l'auteur. En guise d'illustration, les fictions, les dramaturgies ou les poèmes qui sont le fruit d'une imagination, relèveraient plus ou moins du fantasme de l'auteur qui arriverait à son tour, à produire l'imitation qu'il se fait du monde.

En d'autres termes, l'imitation littéraire est le substitut, la fonction à partir de laquelle dérive le sens mais non pas, comme on aurait pu le croire, une simple reproduction ou une triviale copie conforme de la réalité. On pourrait avec Paul Dirx, déduire que :

L'écrivain n'est pas pour autant condamné à reproduire dans ses œuvres les idéaux du pouvoir. Il peut et doit se montrer original en poétisant la réalité, même cruelle, généralement par l'ajout d'« ornements » « plaisant » et « vraisemblables » : la littérature est une imitation du monde selon des moyens littéraires, c'est-à-dire une imitation édifiante et civilisatrice. (Dirx, 2000 : 44). Il s'ensuit que l'imitation littéraire se mêle ainsi à la récurrence d'une certaine position de l'auteur où le réel laisserait place à une présentation qui parlerait au cœur et à l'esprit des lecteurs. On le perçoit sans grande difficulté, assez-bien comme l'indique Henri Meschonnic, « depuis Freud et Lacan, que l'auteur « n'est pas un sujet centré sur sa création », que le texte n'est pas le produit d'un sujet psychologique, que le je de l'écriture est un élément relationnel historique et social ». (Meschonnic, 1973 : 15). Le problème est toutefois que l'envers montre, si l'on se souvient notamment de Lacan, que le langage est comme un véhicule de la réalité inconsciente. Sur ces traces, les œuvres littéraires développent une vaste tentative de donner au langage une structure ludique, sinon plus ou moins évocatrice d'un monde désarticulé, mystérieux, souvent plus qu'autre chose. Voilà pourquoi, on retrouve « la posture d'Aristote pour qui l'écriture créative l'emporte sur l'histoire en ce que la première montre ce qui aurait dû arriver et ne se contente pas de montrer ce qui s'est produit effectivement ». (Issur, 2011 : 89). En fait, l'artiste s'arrange à satisfaire, par l'entremise de sa fibre poétique, un soi-disant rapport entre la réalité et une personnalité qui lui serait intrinsèque mais dissimulée au commun des mortels, à l'exception bien entendu de quelques privilégiés ou initiés. Abondant dans ce sens, le processus poétique avec Elodie Meunier et Pierre-Albert Jourdan, s'achemine avec toute son effervescence, dans l'optique selon laquelle,

Il s'agit alors moins, visiblement, d'approcher le monde en son mystère, que d'en révéler une structure saisissable par l'esprit : l'écriture unit des éléments à travers la distance, note des alternances, des contrastes parmi les phénomènes, et plus encore, comme pour résoudre le déchirement intérieur entre deux aspirations contraires, elle relève des images de leur conjonction. (Meunier, Jourdan, 2013 : 17). On se pose alors la question, si avec les auteurs, le langage n'aurait pas pour fin de révéler un réel qui se blottirait insidieusement derrière un autre plus trivial à profusion ? En effet, avec les auteurs, le langage est mis à rude épreuve pour justement signifier, du moins sur ce qui a trait à un écho favorable vers un monde imaginaire, les profondeurs où habiterait une part inconsciente.

Conclusion

La particularité a tenu ici au fait que l'auteur tout en s'inspirant du monde, en arrive à superposer réel et imaginaire dans un langage mêlé d'analogie au monde référentiel et à la poésie de la dérision ou même de la rêverie. On le voit donc, cette imbrication manifeste d'un visible devant un invisible, d'un réel en avant d'un surnaturel chez les auteurs, au point pour ainsi dire, d'asseoir une image transfigurée du monde. On ne se trompe nullement en insistant sur la portée linguistique chez les artistes qui concourent, de ce fait, à revisiter le monde sous le prisme de leur rapport à un autre univers, cette fois-ci interne à eux-mêmes et sous-tendu par une pensée soutenue par l'imaginaire. Libres de fantaisies diverses auxquelles ils s'adonnent volontiers et allègrement, le constat est que le monde décrit par ces artistes se place dès lors, sur une scène littéraire qui, dans le même élan, se voit dotée de pouvoirs surnaturels. En ce sens, l'on s'oriente vers la vision d'un monde qui serait dominé par le « mythe », c'est-à-dire, sans véritable ancrage avec la vie réelle. C'est à niveau que le jeu du langage des auteurs trahit cette perspective inconsciente dans leurs rapports au monde réel. Voilà donc comment, se trahit dans le texte la question du jeu d'imitation en littérature. Précisément, de l'avis d'Alain Viala, « S'il y a « du jeu » dans un texte, cela peut être source de plaisir littéraire, puisque cette part d'ambivalence, de polysémie, d'équivoques éventuelles, fait de l'espace ouvert pour l'imaginaire ». (Viala, 1993 : 244).

En cela, il y aurait que même si cette confusion entre réel et imaginaire semble persister, il n'en demeure pas moins que l'inconscient de l'auteur sur le sujet inspiré du réel rejaille dans une part belle. En fin de compte, ne serait-ce pas plutôt vers une aventure poétique du langage que nous entraîneraient les auteurs, lorsqu'ils n'y manqueraient pas d'associer dans une imitation littéraire les tréfonds ou les méandres d'une pensée bien souvent perçue comme désentravée, démentielle ou à plus forte raison comme inconsciente ? D'où l'apport prépondérant dans leurs œuvres, du je(u) langagier et donc de l'imaginaire.

On le voit donc, cette imbrication manifeste d'un réel et d'un surréal, d'un visible et d'un invisible, chez ces auteurs au point, il va sans dire, d'asseoir une image transfigurée ou transcendante du monde, quand bien même, en réalité, ils auraient également, tendance à penser en terme de récit logique, dans un souci réaliste de cohérence. Tout se passe en effet, comme l'entend Aristote [384 av. J.-C. – 322 av. J.-C.], pour qui, La poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique... la poésie traite plutôt du général, la chronique, du particulier. [Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement.] C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. (Aristote, 1980 : 65).

Cela atteste bien que ces actants personnages deviennent également, l'objet d'une imitation littéraire, à tout le moins, par le biais d'un délire artistique donc ludique sinon, à plus forte tendance, désaxé ou non du réel, à tout le moins, poétique. Mais, en fin de compte, ne serait-ce pas vers une aventure du langage recherché, bien souvent en des occasions, que nous conduiraient les auteurs, lorsqu'ils n'y manqueraient pas d'associer, dans une imitation littéraire, les tréfonds d'une pensée bien souvent perçue comme un lieu de transition entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'imaginaire ?

Références Bibliographiques

- ARISTOTE, (1980), *La Poétique*, Paris : Seuil.
- BACHELARD, G., (1949), *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, Collection Folio / Essais.
- BACHELARD, G., (2005), *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, 1957.
- BLANCHOT, M., (1955), *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, Folio / Essais.
- BLANCHOT, M., (1959), *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, Folio / Essais.
- BURBAGE, F., (1998), *La Nature*, Paris : Flammarion.
- CHARTIER, E., dit ALAIN, (2003), *Propos sur la nature*, Paris : Gallimard, Folio / Essais.
- CHAUVIRE, C., (2003), « Perception visuelle et mathématiques chez Pierce et Wittgenstein », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris : Odile Jacob, 2003, 201-217.
- DIRKX, P., (2000), *Sociologie de la littérature*, Paris : Armand Colin.
- DOKIC, J., (2003), « L'espace de la perception et de l'imagination », *Philosophie de la perception, Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Jacques Bouveresse, Jean-Jacques Rosat (dir), Paris : Odile Jacob, 2003, 77-79.
- DUHAMEL, J., (2003), *La Passion des livres. Quand les écrivains parlent de la littérature, l'art d'écrire et de la lecture*, Paris : Albin Michel.
- FERRIER, C. F., (2010), *Piège et manipulation dans le cycle du hussard de Jean Giono*, Sarrebruck : Editions universitaires européennes.
- FREUD, S., (1976), *L'avenir d'une illusion*, Paris : PUF, Traduit par Marie Bonaparte, 1971.
- GERVAIS, A., (1971), « Le Jeu de mots », *Études françaises vol. VII, n° 1*, Montréal : 1971, 59-78.
- GLAUDES, P., REUTER, Y., (1998), *Le Personnage*, Paris : PUF, Que sais-je ? n° 3290.
- HAMON, Ph., (1994), « Texte littéraire et référence », *Tangence* n° 44, Québec : UQAR, UQTR, 1994, 7-18.
- HEINICH, N., (2000), *Etre écrivain, Création et Identité*, Paris : Editions La Découvertes & Syros.
- ISSUR, K., (2011), « Entre histoire et fiction : Le Clézio sur les traces du passé mauricien ». *Les Cahiers, J.-M.G. Le Clézio 3-4, Migration et métissages*, Paris : Éditions Complicités, 2011, 83-94.
- JUNG, C. G., (1971), *Les racines de la conscience, Etudes sur l'archétype*, Paris : Editions Buchet / Chastel, traduit par Yves Le Lay.
- KANT, E., (1987), *Critique de la raison pure*, Paris : Garnier-Flammarion, Traduit par J. Barni.
- KANT, E., (1997), *Critique de la raison pure*, Paris : Aubier, Bibliothèque Philosophique, Traduit par Alain Renaut.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1986), *L'implicite*, Paris: Armand Colin.
- KRISTEVA, J., (1993), *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris : Fayard.
- LACAN, J., (1973), *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire Livre XI*, Paris : Editions du Seuil.
- LACAN, J., (1966), *Ecrits I*, Paris : Editions du Seuil.
- LACAN, J., (1966), *Ecrits II*, Paris : Editions du Seuil.
- LACAN, J., (1998), *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris : Editions du Seuil, Champ freudien.
- LEFEBVRE, H., (1986), *La Production de l'espace*, Paris : Anthropos.
- MESCHONNIC, H., (1973), *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, Le Chemin.

- MEUNIER, E., JOURDAN P.-A., (2013), *L'écriture poétique comme voie spirituelle*, Paris : Éditions du Cygne.
- MOLINIE, G., VIALA, A., (1993), *Approche de la réception, Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris : PUF.
- NOIZET, G., (1980), *De la perception à la compréhension du langage*, Paris : PUF.
- ORTEL, Ph., (2008) « Vers une poétique des dispositifs », *Penser la représentation*, Philippe Ortel (dir), Paris : L'Harmattan, Collection Champ visuel.
- PEIRCE, C. S., (1931), *Collected Paper*, vol. 1, Cambridge: Harvard University Press.
- PYNTE, J., (1983), *Lire... Identifier, Comprendre*, Lille : Presses Universitaires de Lille.
- RASTIER, F., (1987), *Sémantique interprétative*, Paris : PUF.
- RICARDOU, J., (1971), *Pour une théorie du Nouveau roman*, Paris : Seuil, Collection « Tel Quel ».
- RICARDOU, J., (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris : Seuil, Collection poétique.
- ROUX, M., (1999), *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, Montréal : L'Harmattan, Ouverture philosophique.
- ROY, C., (1993), *La Conversation des poètes*, Paris : Gallimard.
- SALLES, M., (2007), *Le Clézio : Peintre de la vie moderne*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- SCHOPENHAUER, A., (2006), *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris : PUF, Traduit par A. Burdeau, 1^e édition 1966.
- SARTRE, J.-P., (1998), *La responsabilité de l'écrivain*, Paris: Éditions Verdier, Philosophie.
- TAMBA-MECZ, I., (1981), *Le sens figuré*, Paris: PUF.
- THIERRY, Y., (1983), *Sens et langage*, Bruxelles: Éditions OUSIA.
- TODOROV, T., (1968), *Poétique*, Paris : Seuil.
- TODOROV, T., (1978), *Les genres du discours*, Paris : Seuil, Collection poétique.
- VANDELOISE, C., (1986), *L'espace en français*, Paris : Seuil.