

MAGDALENA WANDZIOCH

Université de Silésie

## Pour une théorie littéraire illustrée

ABSTRACT: The artists and the theorists have always been fascinated by and driven to discover the relationship between arts, like painting and literature. What may come out as a surprise for those who love books, as for those who admire painting, is the illustrated theory of literature by Roger Caillois, whose background is not in literature or in painting, but in sociology. His work entitled *Au coeur du fantastique* published by Gallimard in 1965 and illustrated with famous paintings as well as less known ones has brought together literary criticism and painting by focusing on the theory of the genre of fantastique in literature and in painting, pointing at the similarities rather than differences.

However from the 18th century, literature has been considered to have straight connection with time, what means being subject to *chronosyntaxe* (time syntax) while painting has been linked to space what signifies being subject to *toposyntaxe* (space syntax). The Caillois's theory allows the public to guess what lies in the profundity of fantastique, intangible but identified in art.

KEY WORDS: Fantastique, literature, painting, Roger Caillois.

Il relève du truisme de dire que l'idée de parenté des arts préoccupe depuis toujours des artistes. La fameuse formule d'Horace *ut pictura poesis* a déjà mis en évidence les affinités qui existaient entre la poésie considérée comme une peinture douée de parole et la peinture traitée comme une poésie muette. Plus près de nous, Baudelaire recherchait les correspondances entre les sons, les parfums et les couleurs et sa critique picturale (les *Salons*) est devenue bien célèbre.

Les liens étroits entre l'écriture et la peinture n'étonnent guère car beaucoup d'écrivains s'adonnent à ces deux arts ; nombreux sont ceux qui n'utilisant pas eux-mêmes la palette, trouvent pourtant l'inspiration littéraire dans les toiles des peintres célèbres. On rencontre également des auteurs, de vrais créateurs de livres d'artistes, qui ont illustré eux-mêmes leurs ouvrages. Tel est par exemple le cas d'Antoine de Saint-Exupéry qui,

dessinant lui-même le portrait du Petit Prince, a fait de son héros éponyme une figure emblématique.

Il y a eu également des peintres qui se sont servis à la fois du pinceau et de la plume — il suffit d'évoquer le nom de Gustave Doré et sa fameuse *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* qui peut être considérée comme un prototype de la bande dessinée.

Ce qui peut surprendre tout de même aussi bien les amateurs des livres que les admirateurs des tableaux c'est une théorie littéraire illustrée.

C'est Roger Caillois, sociologue de formation, qui, n'étant ni peintre ni écrivain, a toutefois créé et présenté sa propre théorie du genre fantastique dans sa célèbre étude intitulée *Au coeur du fantastique*, éditée par Gallimard, en 1965, et illustrée par des tableaux de peintres, non seulement généralement reconnus, mais plus encore ceux des peintres qui restent dans l'ombre des maîtres. Quoique l'ouvrage de Roger Caillois ne soit pas le seul qui aborde le problème de l'art fantastique — il suffit de mentionner les travaux de Louis Vax, de Marcel Brion ou de Gustav René Hocke — il est l'unique dans son genre car il constitue une théorie exemplifiée du fantastique non seulement pictural mais aussi littéraire.

Cet ouvrage, à la fois album de peinture et étude scientifique sur le genre pictural, mérite, à notre sens, une attention tout à fait particulière. Son originalité consiste en cela que dans une étude consacrée à la peinture se lit en filigrane une théorie littéraire, thématique et sémantique à la fois. Il est évident qu'on ne peut pas parler d'équivalence entre les deux domaines artistiques malgré leur registre commun, mais le grand mérite de Roger Caillois est de mettre en relief la confluence de ces deux types de création artistique. L'auteur confirmera d'ailleurs sa théorie du genre littéraire dans un essai intitulé *De la féerie à la science-fiction*.

Nous avons tout de même l'impression que la critique de Roger Caillois de la peinture est plus littéraire que technique car insistant sur l'impression produite par les images elle privilégie leur aspect psychologique. Qui plus est, les descriptions littéraires des tableaux ne sont rien d'autre que l'*ekphrasis* qui efface en quelque sorte l'effet de l'instantanéité que chaque image est censée produire.

Quoique la réaction du spectateur devant une toile peinte et les objets picturaux qu'elle représente ne soit pas la même que celle du lecteur face à un texte littéraire et les objets textuels dont il parle (l'image visuelle montre alors que l'image littéraire suggère), la tentative de délimiter la notion de fantastique s'avère valable pour les deux arts. Que le fantastique soit lié à la représentation ou à la narration, c'est toujours l'angoisse qui s'avère être son ressort essentiel.

N'oublions pas que la mémorable définition du fantastique, classique déjà, qu'on trouve dans *Encyclopaedia Universalis*, selon laquelle le fantas-

tique est « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux » (CAILLOIS, R., 1965 : 161), est empruntée à l'ouvrage qui nous préoccupe, *Au coeur du fantastique*. Il convient également de souligner que c'est une proposition acceptable pour tous les critiques indépendamment du plan sur lequel ils situent ce phénomène et des méthodes qu'ils appliquent à leur analyse.

Par suite de cette conception adoptée au préalable, sans contester le caractère fantastique de certaines peintures, Caillois exclut de son domaine de recherche quelques toiles très connues, dont celles de Jérôme Bosch. À son avis le peintre flamand, en composant ses tableaux, a introduit des éléments insolites d'une manière trop conséquente et méthodique pour provoquer l'angoisse ou la surprise. Dans l'univers de Jérôme Bosch, complètement inversé et disloqué, il n'y a pas de place pour le fantastique car il n'y a pas de cassure de l'ordre établi ni d'infraction inconcevable des règles admises.

Il nous semble qu'on trouverait le pendant à cette tendance de présenter le monde à caractère convenu et artificiel non dans le fantastique mais dans le genre avoisinant, la féerie, où tout est possible et où, partant, il n'y a pas de rupture ni de déchirure soudaine dans l'expérience vécue du quotidien car, comme ne cesse de le répéter R. CAILLOIS lui-même, « lorsque tout à tout moment peut arriver, rien n'est surprenant et aucun miracle ne saurait étonner » (1965 : 96).

Notons, en passant, que dans son étude *L'art et la littérature fantastiques*, Louis Vax, cite Bosch en premier lieu comme peintre par excellence fantastique. Selon ce critique ses tableaux se découpent en plusieurs tableautins où chaque scène paraît ignorer les autres et le fantastique naît justement de ce disparate.

Il en est de même avec quelques tableaux de Giuseppe Arcimboldo où s'unissent des éléments disparates et apparentés à la fois. Ses célèbres portraits du bibliothécaire et du jardinier qui sont respectivement un amas des livres et un assemblage de fruits, de légumes et de fleurs constituent, d'après L. Vax, un exemple de la peinture fantastique tandis que aux dires de Roger Caillois ils ne sont qu'un procédé ornemental.

Roger Caillois nomme cependant ce genre de création artistique, embrassant à la fois la peinture et la littérature, « le fantastique de parti pris », volontaire et forcé. À notre avis cette conception du fantastique pictural s'adapte parfaitement aux textes littéraires qui désamorcent la tension propre au fantastique et suppriment l'angoisse par l'explication finale de faits insolites ou par l'introduction d'un élément humoristique. C'est le cas du roman gothique du XVIII<sup>e</sup> siècle et des contes insolites au XX<sup>e</sup>.

Le récit fantastique canonique présente des phénomènes exceptionnels ou inexplicables, étrangers au monde réel tel que nous le comprenons ou l'expliquons. Les événements décrits sont en contradiction avec les lois connues, déterminées qui régissent le monde extérieur et objectif. Aux dires de R. CAILLOIS n'est fantastique que ce qui apparaît comme « scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison », ce qui crée « l'impression d'étrangeté irréductible » (1965 : 30).

Le critique démontre comment les deux formes artistiques : la peinture et la littérature utilisant des moyens d'expression et des techniques forcément différents sont proches par leur objectif commun et les voies qui permettent de l'atteindre.

« Qu'importe que les mots prennent la place des signes, les emblèmes celles des devises. Le répertoire des formes se substitue au dictionnaire, les effigies aux désignations, les contours aux syllabes, les couleurs aux sons. [...] l'artiste ou le poète souhaitent rendre perceptible avec des formes ou avec des mots la trop fine substance qui échappe au dessein ou au vocabulaire » (CAILLOIS, R., 1965 : 176).

De ce point de vue, il n'y a pas de différence foncière entre une image verbale et une image visuelle, bien au contraire, il y a une parenté évidente entre l'art fantastique et la littérature. On le voit par exemple dans le procédé de composition dit *collage* consistant en l'introduction dans une oeuvre d'éléments hétérogènes, créateurs d'effets inattendus et parfois équivoques, caractéristiques de la peinture et de la littérature.

À notre sens, ce sont pourtant des tableaux qui se prêtent aux interprétations littéraires, il suffit de rappeler les fameux comptes rendus des Salons de peinture rédigés par Diderot dans lesquels il a analysé la signification morale des tableaux présentés.

L'explication picturale des textes littéraires est néanmoins plus rarement possible bien que Roger CAILLOIS prétende que la peinture qui « se voue délibérément au fantastique est nécessairement une peinture discursive ou, comme on dit, littéraire, en ce sens qu'elle se propose visiblement de narrer quelque chose » (1965 : 176).

La capacité du texte littéraire de créer des images mentales, soit d'une manière directe à l'aide d'une hypotypose plus ou moins détaillée, soit indirectement grâce au recours à une métaphore, est tenue pour un des facteurs décidant de sa littéralité.

Toujours est-il que les deux modes d'expression artistique se servent des images qui constituent « une manière approchée, fictive, métaphorique de s'exprimer » (CAILLOIS, R., 1965 : 172) et qui se caractérisent par l'ambiguïté propre à la présentation d'une réalité évasive qui est celle du fantastique.

Celle-ci peut s'exprimer par une combinaison de formes et de couleurs ou bien par une technique particulière du clair-obscur qui consiste

en une fusion de deux éléments antinomiques. Pour illustrer ce phénomène, Caillois présente quelques paysages anthropomorphes du XVI<sup>e</sup> siècle sans expliquer pourtant que le secret de leur emprise sur le spectateur réside moins dans le choix des éléments propices que dans la technique de leur présentation.

L'ambivalence littéraire, beaucoup plus complexe et inhérente au récit fantastique, fait apparaître l'impossibilité du choix entre deux interprétations contradictoires : rationnelle et irrationnelle. C'est pourquoi le récit fantastique s'achève, conformément au code générique, dans la suspension de l'information narrative, ce qui est un des effets éprouvés du genre.

L'ambiguïté peut prendre des formes différentes : elle peut se situer au niveau du titre dont la forme interrogative révèle le refus de toute assertion définitive, ce sont surtout des titres des nouvelles de Maupassant *Lui ?*, *Un fou ?*, *Qui sait ?* qui expriment l'incertitude, principe régissant le fantastique.

L'ambivalence de la parole est parfois signalée à l'attention du lecteur par l'emploi de l'oxymoron. Cette figure de style en tant qu'association des termes incompatibles fait penser au fantastique qui, lui aussi, veut allier le réel et le surnaturel, donc des données jugées inconciliables.

Le doute se situe également au niveau des objets tout à fait anodins et familiers qui tout d'un coup apparaissent d'une manière bizarre et dont la présence objective, quoique inexplicable, atteste que le phénomène insolite a eu lieu.

Bien que l'image picturale et littéraire soient différentes, car dans le premier cas le message est constitué par des formes simultanées et dans le deuxième par des phrases successives, leur réception et leur compréhension intégrale nécessitent un code commun pour le peintre ou l'écrivain, et respectivement pour le spectateur ou le lecteur. Une oeuvre fantastique en appelle au potentiel créateur de l'artiste et à l'imaginaire de celui à qui elle s'adresse.

La peinture fantastique impose, selon Roger Caillois, quatre possibilités de la transmission du message qui, à notre avis, correspondent parfaitement aux situations présentées dans le récit fantastique.

Le premier moyen, le plus général, est de transmettre un message clair à la fois pour l'émetteur et le destinataire. Le critique évoque à ce propos les tableaux tels que *Le sacre de Napoléon* de J.-L. David ou bien *La Cène* de Léonard de Vinci sans pourtant les reproduire dans son ouvrage. On voit bien qu'il suppose un récepteur cultivé, connaissant à la fois les toiles évoquées et le contexte culturel dont elles sont le produit.

Il y a pourtant des tableaux qui, tout en entrant dans cette catégorie du code culturel partagé, dégagent une impression de malaise ou de désarroi comme, par exemple, le tableau *La descente à la cave* de Félix

Chrestien (CAILLOIS, R., 1965 : 35) où, d'après le critique, on sent la mort à l'arrière-plan.

Caillois parle alors du fantastique latent, insidieux et insaisissable qui émane d'une scène banale. Ce genre de fantastique est celui qui, à son avis, s'avère le plus durable.

On pourrait trouver, sans grande difficulté, des images littéraires semblables. Il suffit d'évoquer la nouvelle de Guy de Maupassant *Le tic* où la description d'un paysage d'Auvergne avec ses volcans apparemment éteints ne fait aucune impression ni sur le narrateur ni sur le lecteur au début du récit, mais change de nature après l'évocation de l'histoire insolite d'une jeune fille, selon toute apparence, morte.

La frayeur soudaine du narrateur rappelle que la nature n'est qu'endormie et qu'à tout moment elle peut faire irruption dans cette région tranquille, que les sources bouillantes de lave, tout comme la jeune fille prématurément ensevelie et revenue comme fantôme, peuvent réapparaître et devenir menaçantes. Le décor dans le récit maupassantien ne constitue donc pas une simple toile de fond, mais il contribue à la création de l'effet angoissant. Ainsi devient-il un des éléments de l'intrigue.

On voit ici d'une part la proximité et de l'autre une différence entre l'art pictural et le discours littéraire, en d'autres termes, entre les images et les mots.

L'auteur d'une image fantastique propose à celui qui la regarde une vision complète de la scène présentée. Celle-ci est projetée aux yeux du spectateur et lui fournit en un instant et simultanément tous les renseignements sur le lieu, le personnage et les objets qui l'entourent. Étant une vraie toile de fond sur laquelle se détache le sujet, elle n'a besoin d'aucun discours spécial complémentaire. L'impression première d'habitude ne change pas, l'effet esthétique produit une fois n'est pas susceptible d'être modifié.

Il en va autrement dans le cas du texte littéraire qu'on découvre progressivement et qui, fort souvent, invite le lecteur à la relecture. La reprise du récit fantastique s'avère particulièrement révélatrice car le nouvel acte de lecture, où à l'intérêt émotif se substitue un intérêt intellectuel, offre des impressions tout à fait différentes.

Depuis la publication, en 1766, de l'étude célèbre de Lessing, *Laocoon*, il est convenu de considérer la littérature et la musique comme arts relevant du temps et la peinture et la sculpture comme ceux liées à l'espace. Par conséquent la peinture, donnant au spectateur une vision globale de ce qu'elle présente, s'appuie sur la simultanéité excluant la gradation du mystère et par là même la montée de l'angoisse.

L'ouvrage littéraire, dont la perception est inévitablement fragmentaire, recourt à la succession inhérente, à l'enchaînement textuel. Il ne

faut pas pourtant oublier qu'une image littéraire n'est jamais qu'une image verbale. Aussi doit-elle non seulement échapper aux insuffisances du langage humain mais encore résoudre le problème de la chronologie de l'écriture et de son déroulement linéaire incontournable.

Dans un récit fantastique l'irruption redoutable du surnaturel implique des procédures codées. Pour que le passage du réel le mieux attesté au surnaturel le plus inconcevable soit imperceptible pour le lecteur, l'auteur doit introduire, dans le récit situé au niveau réaliste, certains détails ingénieusement disposés dont la convergence et la répartition permettent au protagoniste de l'aventure fantastique le passage du réel tangible à l'extraordinaire abstrus. Néanmoins il ne suffit pas que ces détails soient introduits, il faut qu'ils ne soient pas immédiatement relevés. C'est pourquoi dans le texte littéraire, soumis à une chronosyntaxe, peut se déployer le procédé d'insolitation dont parle M. GUIOMAR :

« Un univers réel dont nous gardons pourtant conscience disparaît, il conserve sa structure mais change de signification, êtres et choses ne sont pas métamorphosés, mais l'interprétation que nous en donnons est métamorphosante » (1957 : 120).

L'image qui obéit à une toposyntaxe n'offre pas les mêmes possibilités car la prise de connaissance d'un tableau est totale et immédiate, même si certains détails passent tout d'abord inaperçus.

La seconde éventualité qui se présente à celui qui regarde une peinture est, de l'avis de R. CAILLOIS, l'incompréhension du message, pourtant clair pour l'émetteur, par le récepteur (1965 : 36). Ainsi, par exemple, les tableaux cités précédemment (*Le sacre de Napoléon* et *La Cène*) pourraient rester inaccessibles, puisque totalement inintelligibles, pour ceux qui ne connaissent pas la culture européenne.

Une telle occurrence peut survenir, quoique rarement, dans la réception du fantastique littéraire, lui aussi étant lié à l'aire culturelle où vivent son créateur et la personne à qui s'adresse le message.

C'est ainsi que par exemple la périphrase « l'heure des fantômes » peut être inintelligible pour ceux qui ne connaissent pas le code culturel selon lequel c'est minuit qui déclenche des apparitions surnaturelles. On peut observer encore mieux ce phénomène dans le féerique, genre apparenté, où le champ fictif de référence, c'est-à-dire l'hypothèse de l'existence d'un monde extratextuel, est étroitement lié à l'anthropologie culturelle dont il est tributaire. De la même façon, dans notre tradition, le dragon, animal fabuleux, est dangereux et maléfique, tandis que la culture chinoise le perçoit comme un être bienveillant et sympathique.

La troisième possibilité, restreinte d'après Roger Caillois, admet que le message est obscur pour l'auteur, mais susceptible d'être déchiffré par un spectateur averti. Le critique précise qu'une telle situation ne concerne

que les toiles créées dans un état d'hypnose, de demi-conscience qui reproduisent des visions hallucinatoires. Ce sont donc des psychologues et des médecins qui décèlent une signification qui échappe aux peintres et aux dessinateurs.

Cette contingence rapportée à la littérature apparaît surtout dans les travaux de S. Freud qui, en interprétant les récits d'E.T.A. Hoffmann, a trouvé une formule célèbre *l'inquiétante étrangeté* pour désigner l'impression produite par des phénomènes angoissants.

Nous avons l'impression que la circonstance rappelée par Roger Caillois se retrouve dans les récits fantastiques où elle est un des procédés littéraires. Il en est ainsi dans la nouvelle de Th. Gautier *La cafetière* où le protagoniste, le jeune peintre Théodore, en visite chez un ami, ne peut trouver le sommeil et est témoin de phénomènes étranges : les personnages de la tapisserie et des portraits ornant la chambre sont mystérieusement animés d'une existence surnaturelle, une cafetière descend de la table. Tous commencent à danser, même une jeune femme invitée par le peintre. À l'aube, en partant, elle tombe et le narrateur effrayé raconte qu'il n'a trouvé qu'une cafetière brisée en plusieurs morceaux. Le lendemain, de retour à la réalité diurne, le narrateur dessine machinalement l'étrange cafetière. Elle ressemble à la soeur de son hôte, morte deux ans auparavant, « d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal » (GAUTIER, T., 1993 : 20).

Le quatrième cas prévoit un message obscur à la fois pour l'émetteur et pour le destinataire. Selon Caillois, c'est le cas des illustrations d'Apocalypse qu'il appelle des images infinies ou nulles car au sens fort du mot elles ne veulent rien dire ou plutôt veulent ne rien dire.

Nous avons pourtant l'impression qu'un tel procédé n'est pas envisageable dans la littérature fantastique qui, contrairement à la peinture relevant de ce genre, ne peut pas se libérer des servitudes de l'imitation du réel, sous peine de changer de registre. Le message littéraire impose toujours un pacte de lecture, voire une entente tacite entre l'auteur et le lecteur, qui dans le genre en question, revêt une forme particulière. L'écriture fantastique et sa lecture étant étroitement liées et se déterminant réciproquement, on pourrait même dire que le lecteur avec son *horizon d'attente* et son appréhension (prise au double sens du mot, compréhension et crainte) suggère à l'écrivain certaines stratégies scripturales tout autant que le récit fantastique crée son lecteur.

C'est ainsi que par exemple le réel sert de cadre au phénomène surnaturel. C'est pourquoi dans chaque nouvelle on trouve de nombreuses indications sur le moment et le lieu, tout comme des allusions à des faits réels du moment. On a même l'impression que la proclamation de vérité est d'autant plus forte que l'histoire est moins croyable puisque le récit doit rendre crédible surtout ce qui est invraisemblable.

L'écrivain motivé par la volonté de susciter le sentiment d'inquiétante étrangeté et d'angoisse du lisant, d'habitude incrédule, pour écrire un récit convaincant, doit se concentrer sur l'effet-réel. Ce jeu avec le lecteur résulte avant tout d'une contrainte à laquelle est soumise toute histoire fantastique — l'auteur affecte d'être convaincu de la vérité des événements présentés pour que le lecteur feigne d'être persuadé de leur plausibilité.

Toujours est-il que les deux formes de l'expression artistique la peinture et la littérature fantastiques doivent, pour créer un effet particulier et percutant, prendre appui sur un même substrat psychologique, à savoir la peur du lisant et du regardant. Il va sans dire que l'effet d'épouvante ne sera pas efficace si le spectacle ou la lecture ne sont acceptés d'emblée comme une activité ludique.

Comme l'écrit Roger CAILLOIS, dans l'ouvrage qui constitue l'objet de nos considérations, les deux arts inventent « un univers, celui des confuses aspirations de l'âme, de ses convoitises, de ses déceptions, qu'une irréductible obscurité préserve du danger d'être résorbé. Les mots ni les images ne peuvent cerner exactement ces réalités intérieures qui n'ont ni forme ni stabilité, qui défient la description et le dessein » (1965 : 171).

Toutefois, grâce à l'étude de Roger Caillois et conformément à la promesse donnée par le titre de son ouvrage, le lecteur pénètre au cœur du fantastique, dans un monde insaisissable et pourtant retrouvable dans l'art.

## Bibliographie

CAILLOIS, Roger, 1965 : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.

GUIOMAR, Michel, 1957 : « L'insolite ». *Revue d'Esthétique* [publiée sous la direction d'Etienne

SOURIAU et Raymond BAYER, Paris, PUF], Vol. 10.

GAUTIER, Théophile, 1993 : *Récits fantastiques*. Paris, Booking International.