

De l'imaginaire dans l'imitation littéraire

Gnayoro, Jean Florent Romaric*

Maître assistante, Université Peleforo Gon Coulibaly

Reçu: 10.12.2013

Accepté: 23.06.2014

Résumé:

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, ici, 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. Le langage, mis en action dans l'imitation littéraire provoque le sens à découvrir. C'est comme un décryptage à faire en psychanalyse. La portée linguistique chez les artistes concourent, à revisiter le monde en établissant un rapport avec un univers interne à eux-mêmes et soutenu par une pensée soutenue par l'imaginaire. La trace, au sens de Pierce, 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? Quelles techniques stylistiques sont utilisées dans l'imitation?

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

Introduction

L'acte d'écriture passe invariablement par une volonté d'exprimer l'intériorité selon l'inspiration créatrice qui domine 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

*gjfromaric@yahoo.fr

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 sous-tend par le souci de convaincre et de séduire. Tel que présenté par Philippe 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 réélabrant, et où il informe et remodèle perpétuellement notre référence au réel. (Hamon, 1994: 9). »

Partant, 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. Aussi, par ricochet, en plus de l'imitation, se dévoilerait-il la personnalité de l'auteur. 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 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, 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 donnée 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 comment est-ce qu'il perçoit le monde. À ce titre, 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. 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. 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 de l'imagination au point d'être comparable à la langue quand le second se rapporterait à la parole. L'imaginaire est donc l'élément architectural sur lequel repose 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 une puissance de création. À 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.

Partant, une forme source relèvera soit du «réel», soit de l'«imaginaire», soit des deux à la fois ; elle est en tout cas un moyen de converger de l'espace et du temps «réels» ou «imaginaires» vers d'autres imaginaires. Avec Kant, 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 d'Emmanuel 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 Pierce,

« 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. » (Pierce, 1931: 383).

Voilà pourquoi, dans l'imitation littéraire, on constate qu'elle intègre bien un jeu, une mise en scène, cette fiction dont parle Pierce et qui «n'est pas arbitraire» mais qui procède d'une certaine logique, quand bien même imaginaire. Abondant dans le même sens que Pierce, 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 ». 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 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 métaphore qui en tant qu'analogie provoque le rapprochement tant attendu qui suggère alors une réalité nouvelle faisant office d'image. Partant, le comparé, mis en relation avec son comparant 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).

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 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).

Toutefois, pour 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'encore la condition expressive de la métaphore chez Jean Ricardou ait un lien étroit avec l'exotisme. Selon ce critique littéraire,

« 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 Sigmund 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 Jean 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 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 Jean 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). Toutefois, 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 singularisantes 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 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 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 ou notre sensibilité organique tout entière fait écho à une sorte d'arrêt devant l'infini*». (Blanchot, 1955: 164). A 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 entretenant 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'optimalisation 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: 167-8).

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).

La faculté qu'ont les mots à pouvoir receler plusieurs sens, peut donner lieu à diverses interprétations. Aussi, est-il nécessaire de prendre en compte le contexte dans lequel les mots s'entourent, afin d'éviter autant que faire se peut, les contre-sens. À cela s'ajoutent les représentations collectives, clichés, stéréotypes et mythes qui viennent compliquer la possibilité d'une compréhension unidirectionnelle. 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 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).

La signification est le produit d'un processus de combinaisons et d'enchevêtrement de sens possibles, en face de plusieurs options. A cet effet, pour que le lecteur puisse saisir la pensée du locuteur ou du scripteur, un appel à une hypothétique logique s'impose. Cela se conçoit également 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 bien évidemment, 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. À ce titre, 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. 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 à la réalité.

Conclusion:

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. L'on se souvient notamment de Lacan qui voyait dans le langage un véhicule de la réalité inconsciente. À ce titre, 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. En fait, l'artiste s'arrange à satisfaire 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

privilegiés ou initiés. On se posera alors la question de savoir 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.

La particularité tient 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. Libre de fantaisies diverses auxquelles ils s'adonnent volontiers et allégrement, 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. 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 rejailit dans une part belle. En fin de compte, ne serait-ce pas plutôt vers une aventure poétique du langage que nous entraînerait 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 jeu langagier et donc de l'imaginaire. Dès lors, ce dernier devient 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.

Bibliographie:

Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, Collection Folio / Essais.

- _____ (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.
- _____ (1959). *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, Folio / Essais.
- Burbage, F. (1998). *La Nature*. Paris: Flammarion.
- Chartie, 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: 201-217.
- 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: 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: P.U.F., Traduit par Marie Bonaparte, 1971.
- Glaudes, P. & Reuters, Y. (1998). *Le Personnage*. Paris: P.U.F., Que sais-je? n°3290.
- Hamon, Ph. (1994). Texte littéraire et référence. *Tangence*, 44. Québec: UQAR, UQTR,: 7-18
- Heinich, N. (2000). *Etre écrivain, Création et Identité*. Paris: Editions La Découvertes & Syros.
- 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.
- _____ (1997). *Critique de la raison pure*. Paris: Aubier, Bibliothèque Philosophique, Traduit par Alain Renaut.
- Kerbrat-Orecchini, 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.
- _____ (1966). *Ecrits I*. Paris: Editions du Seuil.
- _____ (1966). *Ecrits II*. Paris: Editions du Seuil.
- _____ (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.
- Noizet, G. (1980). *De la perception à la compréhension du langage*. Paris: P.U.F.
- Ortel, Ph. (2008). Vers une poétique des dispositifs. *Penser la représentation*, Philippe Ortel (dir), Paris, Le Harmattan, Collection Champ visuel: 33-58
- Pierce, 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: P.U.F.
- Ricardou, J. (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil, Collection «Tel Quel».
- _____ (1978). *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, Collection poétique.
- Roux, M. (1999). *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*. Paris: Montréal, Edition Le Harmattan, Ouverture philosophique.
- Roy, C. (1993). *La Conversation des poètes*. Paris: Gallimard.
- Salles, M. (2007). *Le Clézio: Peintre de la vie moderne*. Paris: Le Harmattan.
- Schopenhauer, A. (2006). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris: P.U.F., Traduit par A. Burdeau, 1^e édition 1966.
- Sartre, J.-P. (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Editions Verdier, Philosophie.
- Tamba-Mecz, I. (1981). *Le sens figuré*. Paris: PUF.
- Thierry, Y. (1983). *Sens et langage*. Bruxelles: Editions OUSIA.
- Todorov, T. (1968). *Poétique*. Paris: Seuil.
- _____ (1978). *Les genres du discours*. Paris: Editions du Seuil, Collection poétique.
- Vandeloise, C. (1986). *L'espace en français*. Paris: Editions du Seuil.