

## ARRIÈRE-TEXTE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE CULTURELLE

ALAIN TROUVÉ

Centre de Recherche sur les Modèles Esthétiques et Littéraires  
Université de Reims Champagne-Ardenne, France  
alain.trouve@univ-reims.fr

**Abstract:** Is literature a cultural product among others? This paper proposes a qualified answer, in association with the notion: “arrière-texte”. It is a concept of the nineteen-sixties and a forgotten rival of intertext but has recently been studied again at the University of Reims. The “arrière-texte” accounts for the process of artistic creation from the respective points of view of the author and the reader. Its four aspects—concealed intertext, text–image relation, individual and collective circumstances, desiring body—not only include but also go further than the cultural dimensions. The relation between literature and history, for example, shows that an author can dialogue with historians but that he alone really takes into account the association of desiring subjects with wide-ranging history. In the same way, while it is perfectly conceivable to put words onto images, literature also uses the plasticity of verbal language to let one feel the preverbal affects created by certain images.

**Keywords:** arrière-texte, intertext, history, image, cultural literary history

Le précédent programme intensif a fait émerger la notion d'études littéraires culturelles que je comprends comme la volonté de désenclaver les études littéraires en les insérant dans le fonds multidisciplinaire (littérature, histoire, économie, psychologie, sciences dures...) et multimédia (textuel, iconique, acoustique, chorégraphique...) mis en avant par les études culturelles.

Puisqu'il est question dans ce nouveau programme de l'été 2012 d'interroger la notion d'histoire littéraire, je propose d'emblée celle d'histoire littéraire culturelle qui en constituerait le pendant. Une histoire littéraire culturelle serait une histoire de la littérature qui ne se bornerait pas à situer les textes littéraires dans des mouvements eux-mêmes littéraires, voire artistiques au sens traditionnel du terme, et qui les rapporterait aussi à l'ensemble de l'horizon culturel d'une époque. Même si la tendance à situer

le littéraire dans une sorte de fonctionnement autarcique a pu exister, des textes d'auteurs renvoyant seulement à d'autres textes d'auteurs, il n'est pas sûr au demeurant que cette histoire littéraire culturelle soit une grande nouveauté. On peut en trouver les prémisses dans la plupart des manuels de littérature de second degré, y compris les plus contestés comme le fameux *Lagarde et Michard*, et mentionner par exemple l'essai de situer la littérature dans son champ historico-économique naguère tenté par l'*Histoire Littéraire de la France* publiée aux Editions Sociales.

En vérité, l'introduction tardive des études culturelles venues du monde anglo-saxon dans le domaine francophone a contribué à un élargissement de la perspective, mais ce renouvellement continue à poser des questions tournant toujours peu ou prou autour de la spécificité du littéraire au sein du conglomérat culturel.

C'est à ce propos que je voudrais introduire la notion d'arrière-texte travaillée à Reims depuis trois ans et qui a reçu le concours d'une vingtaine de chercheurs dont nos collègues et amies de LEA Nathalie Roelens et Maria de Jesus Cabral. L'arrière-texte qui inclut et dépasse la notion d'intertextualité pourrait être utile pour articuler l'universel et le particulier ; le littéraire comme partie prenante d'un ensemble culturel fondé sur une circulation du sens et comme performance artistique impliquant un sujet dédoublé, auteur et lecteur, avec sa part de méconnaissance productive d'effets à retardement. Inclure et dépasser l'intertextualité, c'est aussi prêter attention à la spécificité du matériau verbal sur lequel se fonde l'activité littéraire, dans ses rapports avec la matière non verbale, spécialement iconique.

Je propose de présenter l'état actuel de la théorisation de l'arrière-texte qui a déjà donné lieu à la parution de deux volumes d'actes<sup>1</sup> et devrait déboucher dans le courant de l'an prochain sur un ouvrage de synthèse. Puis je m'intéresserai à deux points de tension entre cet arrière-texte et une histoire littéraire culturelle. Il s'agira d'interroger un double rapport : histoire/littérature et texte/image.

<sup>1</sup>M.-M. Gladieu & A. Trouvé : *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* 5, «Intertexte et arrière-texte», Reims : Epure, 2010 ; M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier & A. Trouvé : *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* 6, «Déclinaisons de l'arrière-texte», Reims : Epure, 2012. Voir aussi à ce sujet A. Trouvé : «L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur», *Poétique* 164, novembre 2010 : 495-509.

## I. Arrière-texte : la notion

Je repars de propositions sur lesquelles je conclusais ma communication de Nanterre il y a deux ans, enrichies des recherches menées entre-temps.

### I.1. Origine et fortune du terme

Le point d'histoire littéraire ou d'histoire de la théorie littéraire que j'aborde ici, revient, comme on va le comprendre, à esquisser l'arrière-texte de l'arrière-texte.

La notion circule dans l'œuvre d'Aragon depuis le milieu des années 1960 ; l'idée est empruntée à sa compagne Elsa Triolet qui l'a elle-même forgée à partir de sa fréquentation de l'œuvre du poète futuriste Khlebnikov et qui l'utilise pour se représenter le processus de création littéraire. L'arrière-texte est évoqué de façon plus insistante en 1969 lorsque les deux auteurs, à l'invitation de l'éditeur suisse Skira, composent en parallèle un essai pour la collection « Les sentiers de la création ». Elsa Triolet inaugure cette collection avec *La Mise en mots* (volume 1) suivie de près par Aragon dont le livre *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, peut-être plus connu, sera le numéro 2 de la série. Chacun des deux essais figurera en point d'orgue des *Œuvres Romanesques Croisées* dont les deux auteurs entreprennent la publication chez l'éditeur Robert Laffont à partir de 1964.

Il s'agit d'une intuition théorique d'auteur comme il s'en trouve de nombreuses sous la plume des écrivains. En effet on remarque que, depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, l'écriture littéraire intègre de façon croissante une dimension réflexive.

Le travail de la théorisation consiste à reprendre ces intuitions et à en tirer éventuellement des outils pour une appropriation collective en s'assurant du concours et de la validation par une communauté de chercheurs.

Pourquoi cet oubli relatif de l'arrière-texte ? La notion a été occultée par l'omniprésence et omnipotence critique de l'intertextualité. Barthes, dans l'article « Texte » rédigé en 1968 pour l'*Encyclopædia universalis*, propose une définition impliquant une acception large de l'intertextualité : le texte comme « entrelacs », tissage d'énoncés et de discours venus d'horizons divers. On relève dans cet article deux propositions : 1. Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage » ; 2. « Le texte dans sa spécificité textuelle » se confond avec la signifiante, il est une entité instable en tension constante vers un dépassement, une *valeur critique* servant à me-

surer l'intensité de la signifiante, i.e. le degré de modernité d'un énoncé. La signifiante, terme emprunté à Julia Kristeva, inclut le jeu avec d'autres supports sémiotiques. Dans cette optique du Barthes de 1968, intersémiotique et intertextualité sont à peu près synonymes.

Cette définition ne cadre plus avec le sens de l'intertextualité tel qu'il s'est imposé dans la critique. Pierre-Marc de Biasi dans une version plus récente de la même encyclopédie (1989) assimile l'intertextualité à «l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes»<sup>2</sup>.

L'arrière-texte apparaît plus large que l'intertexte ainsi redéfini. Il permet notamment de repenser la relation texte/image en termes de convertibilité et de non convertibilité.

Rappelons-nous le travail de longue date accompli par les historiens de l'art pour mettre des mots sur les œuvres picturales et la pratique non moins ancienne de l'image comme illustration (Gustave Doré/*La Fontaine*, Hetzel/Verne). Dans la seconde moitié du vingtième siècle, apparaît toutefois une tendance à faire jouer aussi les images et le texte sur le mode du décalage et de la disjonction. Les éditeurs suisses ont joué un rôle important dans cette confrontation : ajoutons à Skira, l'éditeur genevois, La guilde du Livre, à Lausanne, qui publie par exemple la première édition de *La Seine* de Francis Ponge, illustrée de photographies, dès 1950.

L'année 1969 coïncide avec le moment où la sémiotique investit le champ de la théorie littéraire (Julia Kristeva fait paraître *Séméiotikè*). Le projet éditorial de Skira consiste à faire surgir des réflexions d'artistes sur la façon dont s'élabore leur œuvre littéraire ou picturale. Une trentaine de titres vont paraître dans cette collection «Les Sentiers de la création». Signalons, parmi les auteurs, Francis Ponge (*La Fabrique du pré*, 1971) ou Yves Bonnefoy, (*L'Arrière-pays*, 1972), intéressants pour leur proximité avec l'arrière-texte.

On est bien ici dans une histoire littéraire culturelle, incluant littérature, linguistique, histoire des arts, philosophie, édition, comme on commence à l'entrevoir.

<sup>2</sup> Pierre-Marc de Biasi : «Intertextualité (théorie de l')», *Encyclopædia universalis*, éd. 1989, Paris : Encyclopædia universalis France, vol. 9, 514.

## 1.2. Première formulation

Venons-en plus précisément aux deux auteurs. Côté Elsa Triolet, la filiation avec Khlebnikov et le futurisme russe a été signalée par Léon Robel, poéticien et spécialiste de littérature russe. Khlebnikov, passionné par les liens entre les mots et les nombres, la langue et son inconscient structural, participe aux côtés de Kroutchenykh aux expérimentations futuristes sur le langage Zaoum :

[les] textes [de «La Création verbale<sup>3</sup>»] note Christian Prigent, composent un extraordinaire tableau où fiction linguistico-mathématique, spéculations chiffrées, trésor étymologique des langues slaves, «significations» des phonèmes, s'efforcent de donner une assise rationnelle à l'inventivité poétique du zaoum<sup>4</sup>.

Dans sa communication de 2000 consacrée à *La Mise en mots*, Léon Robel considère que l'arrière-texte serait la libre traduction du «podtekst» trouvé chez Khlebnikov et dont le sens littéral serait plutôt «sous-texte<sup>5</sup>». Ce possible flottement sémantique s'accommode bien avec les valeurs de la préposition *arrière* en langue française et avec les emplois que les deux auteurs en font. «Arrière» signifie l'antériorité et inscrit donc l'œuvre dans l'historicité d'un processus. Mais il ouvre aussi sur la question des oublis plus ou moins volontaires, plus ou moins conscients. Il désigne alors ce que notre pensée rejette à l'arrière-plan sans que pour autant les éléments relégués cessent de jouer leur rôle. De fait, les occurrences de l'arrière-texte dans *La Mise en mots* donnent à penser que l'écriture romanesque procède d'un inconscient ou peut-être préconscient esthétique où se mêlent éléments verbalisés et visions mémorisées.

Sous la plume d'Aragon, qui s'inspire librement de la proposition trioletienne, l'arrière-texte s'articule autour de trois points : l'idée d'un arrière-plan de pensées inaccessibles au lecteur et réservé au seul auteur ; celle d'intertexte comme source cachée du texte en train de s'écrire (Beckett et l'idée d'un roman «qui ne débute ni ne finit» est donné comme arrière-texte de l'essai en cours) ; l'idée de fonds culturel, enfin, la thématique du silence apparentant l'œuvre d'Elsa Triolet à celle de Tchekhov dont elle fut la traductrice.

<sup>3</sup> V. Khlebnikov : *La Création verbale*. Paris : Bourgois, 1980, coll. «TXT», trad. Catherine Prigent.

<sup>4</sup> C. Prigent : *La langue et ses monstres*. Montpellier : Cadex, 1989 : 108.

<sup>5</sup> L. Robel : «Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet», *Elsa Triolet Un Ecrivain dans le siècle*. Colloque de Saint-Arnoult-en-Yvelines. Paris : L'Harmattan, 2000 : 26.

Le fonds culturel ne désigne pas un texte précis, comme dans le cas de l'intertexte, mais une collection de textes, voire de représentations d'ordre divers, comme le suggère la référence au théâtre. Il s'agit d'autant moins d'intertextualité, dans le dernier exemple, que la connexion d'un auteur à l'autre s'établit en négatif dans le silence qui ponctue les phrases.

D'où la synthèse provisoire suivante : l'arrière-texte viserait l'articulation du textuel et du non textuel (le visuel ou l'acoustique), du textuel singulier et du verbal comme synthèse de discours, de formes exposées et de soubassements occultés de façon plus ou moins consciente.

### 1.3. Modèle théorique renouvelé

La littérature, on l'aura compris, est appréhendée lorsqu'on parle d'arrière-texte comme activité dans sa dimension de création artistique. Son corollaire, du point de vue du lecteur, est une lecture littéraire de seconde génération, accordant au lecteur une part de la créativité littéraire, mais une créativité interprétative. Cette création partagée passe par un dédoublement des performances : d'un côté, le texte d'écrivain ou texte à lire (le *phénotexte* kristevien), de l'autre, le texte de lecture ou contre-texte, autrement dit la performance du lecteur à propos du texte à lire. La littérature se conçoit comme un rapport et non comme un objet, rapport entre le texte à lire et les échos interprétatifs qui en sont donnés dans les textes de lecture. On retrouve la première proposition de Barthes : Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage ». L'arrière-texte désigne dans cette optique ce qui n'est pas immédiatement accessible mais dont relève la créativité littéraire et que peut tenter de dire — fût-ce partiellement — le texte de lecture.

Les communications des différents intervenants nous ont permis de dégager quatre couches de sens de l'arrière-texte : intertextualité cachée, arrière-plan culturel, circonstances de production, corps écrivant ou corps lisant. On ne saurait en effet se limiter aux relations intertextuelles patentes sans envisager les acceptions sans doute nombreuses où les mécanismes de défense du sujet écrivant relèguent l'intertexte à l'arrière-plan de la scène d'écriture. La notion de contexte culturel élargit cette création, incluant l'impensé de la langue et le complexe rapport texte/image. Les circonstances de production visent ce qui fait jouer ensemble l'histoire personnelle du sujet écrivant ou lisant et l'histoire collective. L'arrière-texte comme corps à l'œuvre tente enfin de prendre en compte la dimension la plus obscure de la création, le jeu

des pulsions, à la limite du psychique et du somatique, en tant qu'il fait de l'auteur et de son lecteur un sujet désirant.

La notion d'arrière-texte présuppose, on vient de le voir, une *scène mentale*<sup>6</sup> articulant des données plus ou moins hétérogènes. A la scène d'écriture fait pendant la scène de lecture. Cette scène mentale indique qu'aux deux pôles de l'œuvre se projette un sujet à demi-conscient et remettant sans doute en question, par le jeu créatif, tout un processus de construction identitaire. Sans vouloir développer ici le travail complexe de l'inconscient dans la création, il nous semble, au vu des différentes contributions apportées à la question, qu'il conviendrait de le penser de manière plurielle, comme jeu de la mémoire et de la langue. Cet inconscient pluralisé inclurait un impensé de la langue repéré chez Khlebnikov, et analysé, à partir des œuvres de Maeterlinck et de Mallarmé par Maria de Jesus Cabral. Il pourrait sans doute s'enrichir d'un fonds culturel collectif appréhendé de manière transversale quand on compare mythes et légendes à l'échelle mondiale. On pense alors aux travaux de Bachelard ou de Gilbert Durand sur «les structures anthropologiques de l'imaginaire», tous à leurs façons héritiers de l'inconscient collectif jungien. Mais on doit aussi y inclure les différentes inflexions de l'inconscient freudien et postfreudien (lacanien en particulier), plus attentives à l'inscription de l'inconscient dans le cours d'une histoire individuelle. La part vivante de la psychanalyse contemporaine, loin de ressasser un corpus conceptuel fixé une fois pour toutes s'attache à saisir la frontière mouvante entre névroses et psychoses. Tout en s'autorisant à décrypter ce qui parfois dans les œuvres en éclaire la compréhension par la mise au jour d'une structure inconsciente sous-jacente, l'analyse de l'arrière-texte prend en compte ce que certaines de ces œuvres proposent comme reconfiguration avec leur part d'énigme.

L'arrière-texte, enfin, se dédouble en une version auctoriale conjecturée et une version lectorale. L'application auctoriale, œuvre toujours partielle d'un lecteur collectif, s'énonce à l'écrit ou à l'oral en dépassant l'horizon immédiat du texte à lire. L'érudition et la mise en commun des connaissances jouent ici tout leur rôle.

<sup>6</sup> L'arrière-texte croise ici Eco et De Man sans se confondre avec les propositions de ces auteurs. Umberto Eco, dans *Lector in fabula* (1979), évoque des «scénarios intertextuels», mais ce sont les scénarios de l'écrivain qui prévoient ceux du lecteur. Paul De Man, dans *Allégories de la lecture* (1979), introduit pour sa part des «scènes de lecture», mais ce sont les lectures de l'écrivain, telles que certains grands textes permettent d'en reconstituer la présence active. Aucun de ces deux théoriciens n'envisage que sur la scène d'écriture et de lecture puisse s'opérer le mystérieux échange portant aussi le nom d'activité littéraire.

L'arrière-texte lectoral désigne tout ce qui conditionne l'interprétation du lecteur, dans sa dimension individuelle de ressaisie esthétique ou dans sa dimension socioculturelle d'interprétation. Le texte de lecture, sauf cas particulier de lecture magistrale et dérangement, n'appelle pas lui-même le contre-texte qui éluciderait ses présupposés. Il renouvelle la performance lectrice en s'appuyant sur la dimension ouverte de tout énoncé, spécialement littéraire, ainsi que l'a montré Bakhtine<sup>7</sup>, et avant lui, sans doute, Vološinov, promoteur, dès 1930, de la *compréhension responsive active*<sup>8</sup>.

Cette présentation succincte laisse entrevoir diverses convergences avec ce qui a été posé initialement comme histoire littéraire culturelle. Mais il s'agit de convergences problématiques. Un premier point de tension concernerait le rapport à l'histoire.

## 2. Littérature/Histoire

J'esquiverai le débat théorique autour de cette discipline, qui fut d'abord conçue comme récit des grands événements collectifs et interprétation de leur sens, puis s'est attachée à partir de l'École des Annales illustrées par trois générations d'historiens, à prendre en compte la totalité des faits sociaux selon la triple temporalité longue, moyenne et courte (Braudel). Dans cette seconde optique, il convient d'envisager une «historicisation de la culture<sup>9</sup>».

Le roman de Pierre Michon, *Les Onze* (Verdier, 2009), me permettra d'illustrer la tension entre l'arrière-texte et la littérature traitée comme discours historique. Il raconte l'histoire d'un peintre fictif, François-Elie Corentin, et d'un tableau représentant les membres du Comité de Salut de Public, peint sur commande au moment de la grande Terreur, au début de l'année 1794. Si la toile est elle aussi fictive, la période et les sujets appartiennent à l'Histoire de France, renvoyant à un patrimoine commun aux citoyens français.

L'intérêt de cet exemple réside entre autres dans la mise en abîme de la création artistique et de son arrière-texte représenté par les deux parties du roman : la jeunesse et l'adolescence du futur peintre (première partie),

<sup>7</sup> M. Bakhtine : *Esthétique de la création verbale*, [1979], Paris : Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1984, trad. Alfreda Aucouturier.

<sup>8</sup> V. N. Vološinov : *Marxisme et philosophie du langage*, [1930], Limoges : Lambert-Lucas, 2010, trad. Patrick Sériot et Inna Tytkowski-Ageeva.

<sup>9</sup> A. D. Leiva : «Pour un nouveau comparatisme culturaliste», in : A. D. Leiva, S. Hubier & F. Toudoire-Surlapierre : *Le comparatisme, un univers en 3D?*, Paris : L'Improviste, 2012 : 179.

la commande du tableau passée à l'âge de la maturité, dans un moment de tension extrême de l'Histoire de France, en 1794 (seconde partie).

Il ne s'agit pas pour Michon de rivaliser avec l'historien dans le détail des actions individuelles mais plutôt de se rapprocher de l'Histoire dans sa vérité profonde. A l'échelle des classes et des grandes figures, tout sera vrai et documenté. A celle des familles, on se situe dans la fiction vraisemblable. Soit, remontant sur deux générations, en amont du personnage central inventé, le peintre François Elie Corentin, un grand-père maternel, huguenot opportuniste reconverti au catholicisme après la Révocation de l'Edit de Nantes et enrichi dans la construction des canaux de la Loire, marié sur le tard à une jeune fille de noblesse pauvre. Leur fille Suzanne, mère du héros, riche par son père, noble par sa mère. Côté paternel, un maçon du Limousin enrichi dans le commerce des vins trafiqués et marié à une femme « dont nous ne savons rien » mais dont il eut un fils, François Corentin, poète anacréontique, père du peintre et héros de l'histoire.

Dans la seconde partie, les trois commanditaires du tableau, les dénommés Proli, Bourdon, Collot d'Herbois, authentiques protagonistes de la Révolution, demandent au peintre de représenter le Grand Comité de Salut Public et de placer Robespierre en son centre afin de ménager leurs arrières. Selon le cours des événements, le tableau montrera leur allégeance au chef triomphant ou dénoncera un culte de la personnalité qui accusera le chef suprême de déviance vis-à-vis de la pureté révolutionnaire. La Révolution s'achève en manœuvre politicienne pour sauver sa peau.

Ce que Michon dramatise par cette scène fictive n'est autre que le sens toujours à réinventer de l'épisode majeur de notre Histoire commune. La fiction du tableau des Onze permet de condenser une double lecture de la Révolution française et de la Terreur. D'un côté, une violence révolutionnaire considérée comme exutoire et qui retourne contre les ennemis d'hier la violence séculaire exercée par les puissants sur le peuple incarné par les Limousins. De l'autre, la Terreur qui met en œuvre sous le masque de la pureté absolue le déchaînement des instincts. Le narrateur y voit l'expression d'une violence consubstantielle à l'Histoire dont cet épisode n'est que le paroxysme: « C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires » (p. 137). Le sens ambigu du tableau pour les commanditaires fait peut-être écho à cette ambivalence. La vérité historique, à l'image de celle du tableau, peut se lire « dans les deux sens » (p. 114). Contre une lecture actuelle principalement axée sur l'image de la Terreur en préfiguration des grands totalitarismes, Michon nourrit son récit de références plus complexes à l'His-

toire où se mêlent, semble-t-il, les souvenirs de Michelet, de Furet voire de Braudel pour le temps long d'une violence remontant à l'âge préhistorique.

Mais la fiction romanesque fait plus que de rivaliser avec les historiens. Elle s'attache aussi à saisir l'articulation du désir à un contexte culturel et historique. Telle est peut-être sa part de vérité littéraire spécifique. Le récit nous donne à comprendre, non une causalité mécanique, toujours réductrice, mais une série d'interactions ou d'articulations. L'enchaînement s'effectue sur le double mode de la continuité et de la rupture. François-Elie Corentin, conserve des traits de la scélérateuse de son ancêtre Corentin La Marche. Il est aussi, lui, le peintre devenu célèbre qu'on vient requérir pour une commande politique, la version en positif de son père, peintre et poète raté. La scène mettant face à face la mère du peintre, veuve prématurée, et un jeune limousin œuvrant dans la boue du canal dans un échange improbable des regards, conjugue magistralement cette connexion complexe du désir et de la violence de classe, invitant le lecteur à envisager sous son éclairage la création du peintre comme son effet à distance :

Vous y êtes? Vous sentez bien le trop de désir et le trop peu de justice? Vous portez à même la peau le double masque de l'amour? Vous êtes Sade et Jean-Jacques Rousseau? C'est bien, nous pouvons revenir au tableau. (p. 74)

Désir de créer et désir de lire viennent donc border de part et d'autre ce sujet fortement teinté d'histoire, montrant comment l'arrière-texte inclut et dépasse une discipline, l'Histoire, dont la vérité n'est pas tout à fait superposable à celle de l'art, littéraire ou pictural.

Si l'on peut, comme je viens de le faire, assimiler peinture et littérature, subsumées sous la catégorie de l'art, il est temps à présent de revenir à ce qui les met en tension.

### 3. Texte/image

On vient de le voir, une tendance remontant aux racines antiques de l'art, considère la peinture et la littérature comme deux langages communiquant l'un avec l'autre, le plus souvent par le biais de l'inscription textuelle accompagnant le tableau. La tradition figurative de l'art pictural, la propension à peindre des scènes supposées s'inscrire dans une histoire réelle ou légendaire, favorisent ce rapprochement.

Ainsi, dans *Les Onze*, encore, l'incipit transporte le lecteur dans la Kaisersaal au Palais de Wurtzbourg, où Giambattista Tiepolo (le père) peignit vers

1750 les noces de Frédéric Barberousse. Il s'agit d'un moment réel de l'Histoire européenne (les noces de l'empereur) fixé par le peintre agissant sur commande du prince-évêque Carl Philippe, son successeur. Plus loin, le narrateur feint de chercher la présence de son héros, le peintre fictif, dans une toile de David non moins connue, *Le Serment du Jeu de paume* qui narre un premier temps fort de la Révolution. Le tableau «Les Onze», enfin, véhicule un message, certes ambigu, mais d'importance, sur le Comité de Salut public et son chef suprême, Robespierre. Que les deux premières toiles soient historiquement attestées et la troisième imaginaire, ne change rien à un régime commun. Potentiellement, le tableau apparaît convertible en texte, ce qui pourrait justifier l'insertion de l'image dans le champ intertextuel.

Or cette convertibilité est précisément l'un des points les plus discutables du discours parfois tenu au nom des études culturelles. «Il n'est pas même certain qu'il existe de différences fondamentales entre littérature et image», note par exemple Sébastien Hubier, un des promoteurs de l'introduction des *cultstuds* en France<sup>10</sup>. Le trait paraît quelque peu forcé.

S'il ne fait pas de doute que la compréhension du langage parlé donne sens aux objets du monde qui nous entoure, il n'en reste pas moins que la perception visuelle des objets précède et excède la reconnaissance et l'insertion de ces derniers dans des ensembles symboliques. Les «choses vues», pour reprendre un titre attribué à Victor Hugo, ne se superposent pas aux choses pensées par le moyen du langage verbal. Ainsi s'explique que certains écrivains, Hugo lui-même, ou plus fréquemment Michaux, aient en parallèle exploré deux modes d'expression sans doute incomplètement transposables.

Au plan de l'histoire des arts, la tendance dominante a longtemps été d'imaginer qu'on puisse, par le verbe, dégager la signification des grandes périodes de l'art afin de montrer l'engendrement de formes nouvelles à partir de formes anciennes. Il s'agit toujours, en quelque sorte, d'une rationalisation du fait pictural par le discours verbal. L'introduction de la perspective historique au sens d'une chronologie suivie va de pair avec une idéalisation de l'art censé tendre vers un beau idéal, tendance dont on observe le déploiement de Vasari à Winckelmann mais qui trouve ses premières racines dès l'Antiquité chez Xénocrate d'Athènes et Plin avec l'idée d'un progrès des arts.

Georges Didi-Huberman, a montré en 2002 dans un gros ouvrage, *L'Image survivante*<sup>11</sup>, les limites de cette façon d'appréhender l'art pictural. L'«image

<sup>10</sup> S. Hubier : *Le comparatisme, un univers en 3D*, op.cit. : 59.

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman : *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.

fantôme» qu'analyse la première partie de cet essai s'inscrit contre la linéarité temporelle de l'histoire de l'art, fût-elle dialectique avec Hegel. Contre une théorie de l'art rationalisante, repérable de Winckelmann (1764) à Gombrich et Panofsky, Didi-Huberman, dans le sillage du critique Aby Warburg dont il se veut l'introducteur en France, souligne que la Renaissance n'est pas que la quintessence épurée de l'Antiquité. C'est ce qu'indique le concept warburgien de survivance («Nachleben»). Warburg suit ici la leçon de Burckhardt contre une lecture néo-platonicienne de la Renaissance.

L'image ne touche pas qu'à l'idée, elle touche aussi au corps, à l'impur par son caractère *pathique* selon un terme emprunté aux phénoménologues (Maldiney) et qui correspond à une «dimension intérieure du sentir<sup>12</sup>». Quelque chose insiste dans l'image qui est de l'ordre du non-sens. La forme, la mise en forme (*Gestaltung*) représente à cet égard un intermédiaire entre le chaos du rapport sensoriel au monde et le signe linguistique ou linguistiquement traduisible. On peut croiser ceci avec la réflexion de Jean Oury, un des animateurs de la psychothérapie institutionnelle. Dans son ouvrage *Création et schizophrénie* (1989)<sup>13</sup>, Oury explique que le psychotique n'éprouve pas, dans ses tentatives d'expression artistique, la même difficulté devant l'expression picturale que devant l'expression linguistique.

Traitant dans sa dernière partie de «l'image-symptôme», Didi-Huberman reproche à Panofsky et aux iconologues une théorie de l'image orientée vers le déchiffrement (p. 305). Il lui oppose l'idée d'interprétation qui implique un cheminement vers le sens, avec un engagement du sujet herméneute, non sa traduction mécanique. Il adosse cette théorie du symptôme à la théorie freudienne énoncée dans *L'Interprétation des rêves*. Cette démarche ne signifie pas le renoncement à toute transposition en mots. Elle pourrait s'articuler aux deux courants de l'école freudienne française mentionnés plus haut : herméneutique (Bellemin-Noël) et anti-herméneutique (d'inspiration lacanienne).

Quoi qu'il en soit, certains écrivains semblent avoir intégré au sein de leur écriture ce rapport complexe à l'image, photographique ou picturale. En marquant le lien entre la sauvagerie des peintures rupestres et le message supposé du tableau fictif qui fait le sujet des *Onze*, Michon semble accueillir cette ligne de sens. Je pense aussi à Klossowski dont le roman *Roberte, ce soir* (1953) fut étudié par Nathalie Roelens dans l'un de nos séminaires préluant

<sup>12</sup> H. Maldiney : «Le moment pathique», *Regards, parole, espace*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1973 : 136.

<sup>13</sup> J. Oury : *Création et schizophrénie*, Paris : Galilée, 1989.

à l'arrière-texte. Klossowski, par ailleurs peintre et dessinateur, introduit au sein de son récit un de ses dessins, *La Cheminée*, censé éclairer les rapports complexes entre Roberte et le théologien Octave, rapports mêlant érotisme et interdit :

Puisque l'image condense dans un seul espace des éléments que la linéarité de l'écrit présente de façon éclatée, elle est supposée élucider, éclairer (*illustrer* au sens étymologique) le passage auquel elle renvoie, le visualiser. Or, *La Cheminée* déjoue d'emblée ces attentes, car son ambiguïté nous met en garde contre une illustration qui *expliquerait* (au sens de déplier) les replis du texte<sup>14</sup>.

Ce que montre ici ou là l'analyse de romans modernes amène à prendre quelque distance avec le discours théorique parfois tenu dans la visée large d'une histoire littéraire culturelle. La tentation n'est pas mince, en effet, s'agissant de la projection de l'inconscient dans l'art, de la réduire aux archétypes jungiens qui permettent de passer plus commodément d'un système sémiotique à un autre en proposant une série de dénominateurs communs. Contre cette tendance repérable dans certains travaux inspirés par les études culturelles, la problématique de l'arrière-texte insiste davantage sur l'héritage freudien qui s'efforce de suivre dans un mouvement contradictoire de déchiffrement et de résistance les traces d'un désir à l'œuvre, pris dans la trame d'une histoire individuelle.

On nous objectera que cette individualisation du rapport à l'art n'a pas valeur universelle et que certaines époques connurent un effacement relatif du sujet au profit de la célébration collective. Cette objection sans doute valable ne fait que souligner l'émergence de l'individu en lien avec l'essor d'une démocratie dont la révolution française propagea il y a deux siècles l'onde de choc au point que s'en retrouvent aujourd'hui les échos dans les littératures d'extrême Orient, d'Amérique latine ou d'Afrique, quelles que fussent par ailleurs les acculturations particulières de ce modèle démocratique. Le caractère relativement récent de la notion de littérature substituée aux anciennes Belles-Lettres, concomitant de l'époque moderne ainsi ouverte, ne signifie pas l'enfermement de l'art littéraire dans une perspective individuelle, mais l'action potentielle de chacun des sujets composant les sociétés au sein du collectif. L'arrière-texte éclaire la manière dont certaines œuvres y concourent plus fortement que d'autres. Il met ainsi en relation, de part et d'autre de l'œuvre, un sujet auteur et un sujet lecteur aux prises avec l'Histoire.

<sup>14</sup>N. Roelens : « Pierre Klossowski et la représentation de l'incommensurable », in : « Lire l'hétérogénéité romanesque », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* 3, 2009 : 146.

Il apparaît donc légitime et insuffisant de vouloir insérer les productions artistiques, spécialement littéraires, au sein d'unités plus vastes à caractère culturel. Légitime, car il ne fait pas de doute qu'on puisse envisager les œuvres littéraires comme un des sous-ensembles d'une culture qui à l'époque moderne s'est annexé, entre autres, les nouveaux continents du cinéma, de la production audio-visuelle ou de la bande dessinée. Des schèmes fictionnels communs circulent dans l'imaginaire collectif qui permettent des rapprochements intéressants. L'attention portée par l'écrivain à toutes les dimensions de notre monde commun, dimensions historiques, économiques, politiques, ne fait que densifier la chair de son œuvre. Aussi bien, les grandes œuvres ne furent-elles pas et de longue date, comme l'honnête homme, des «œuvres mêlées»?

Pour autant, la dimension artistique et esthétique, au sens de l'appréciation partagée, telle qu'elle apparaît sous le terme de littérature, s'accommode imparfaitement d'une histoire littéraire culturelle dont l'un des écueils pourrait être de développer, à partir des innombrables échanges rendus possibles par la circulation sur internet, une sorte de métadiscours enserrant ces œuvres dans des schèmes permettant de coiffer de vastes ensembles. En s'intéressant à la projection d'un double sujet, auteur et lecteur, dans le texte lu, l'arrière-texte souligne cet écueil. Ce mouvement interdit de penser le temps de l'histoire littéraire selon le modèle d'un temps vectorisé. «Lecture et écriture [...] défi[ent] l'assujettissement à une époque et un lieu donné<sup>15</sup>», note Antonio Dominguez Leiva dans un esprit qui paraît rejoindre notre remarque. Cette façon de voir condamne sans doute l'étude littéraire à une exploration moins totalisante mais qui vaut par la qualité de certaines expériences ainsi vécues. L'autre point d'achoppement est l'attention portée dans l'arrière-texte au langage verbal, un outil qui par la plasticité du langage poétique échappe à la conceptualisation du signifié pour retrouver quelque chose du rapport primordial au monde, de l'époque si proche et si lointaine où le sujet était encore, devant le mystérieux langage des adultes, *infans*.

<sup>15</sup> S. Hubier : *Le comparatisme, un univers en 3D?*, *op.cit.* :182.