

## INTRODUCTION

Désir, rêve ou fantasme, la transparence est peut-être d'abord une aspiration qui porte l'écriture comme la création artistique. Comment ne pas reconnaître dans l'image, mais aussi bien dans le texte, la puissance avec laquelle s'exprime la volonté de donner à voir, de dissiper les brumes de l'habitude, de lever le voile qui rend le monde terne, opaque ou indifférent ? Il n'est pourtant pas rare que ce rêve se brouille au moment du face-à-face avec la page ou la toile – dans l'épreuve des mots, du trait ou de la couleur. Dans les pages qui suivent, force est de constater que de la transparence ne reste bien souvent qu'un souvenir – ou ce qu'on croit être un souvenir –, un idéal mis à mal de façon tantôt grave tantôt ludique. Que la transparence soit d'une certaine façon perdue n'empêche pas que persiste la volonté de faire voir autrement – faute de pouvoir révéler entièrement. Le texte n'est-il pas souvent façonné, orienté ou aimanté par ces moments où quelque chose s'éclaire « enfin », fût-ce de façon subreptice et fugitive ? Tout aussi fréquemment, ce moment de révélation se charge d'ambiguïté : la révélation s'accompagne d'une opacification, le moment de percée ou la trouée génèrent un trouble intense, l'illumination fait surgir un point de butée ou débouche sur une obscurité insondable. Ce qui est donné est alors retiré aussitôt – ou retiré avant même d'avoir été saisi. Certains n'hésiteront pas, le cas échéant, à prendre résolument le parti de l'obstacle, ou de ce qui pourrait passer pour un obstacle : décalages, fragmentation, multiplication des écrans semblent alors affirmer que pour donner à voir, il faut miser sur l'opacité de la (re)présentation et jouer avec ses tours et ses détours. Reste à prendre la mesure de ce nouveau paradoxe : « la transparence n'est souvent qu'apparente et l'obscurité révélatrice », pour reprendre une phrase de Cathy Roche-Liger.

Parce qu'ils s'intéressent très largement aux phénomènes d'intertextualité ou / et d'intermédialité, parce qu'ils explorent divers procédés de dédoublement, redoublement et retournement, les articles réunis dans ce volume mettent en évidence avec une acuité particulière la tension et les paradoxes qui se jouent dans

l'œuvre entre transparence et obstacle. On reconnaîtra dans bien des cas la prégnance du motif du retour en arrière, de la remontée à l'origine et de la tentative de jeter la lumière sur le passé ou d'éclairer le présent à sa lueur – à moins que la hantise de la perte n'empêche l'artiste ou l'écrivain d'envisager le présent autrement que sous l'aspect d'une altération irrémédiable. Le poids de l'« avant » n'épargne pas le geste créateur lui-même, comme en témoigne l'article de Sophie Aymes qui évoque la crainte inspirée par les possibilités de reproduction photomécanique de l'image à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, procédé dans lequel on a pu voir la perte de toute trace du geste créateur premier et de son énergie vitale. À travers la méfiance qu'inspire la libération du trait et le triomphe de la couleur dans les livres illustrés, ce sont aussi la clarté et la fiabilité du dessin qui semblent menacées. La couleur devient l'« autre » de la ligne pure, signe de corruption, porte ouverte au brouillage de tous les repères. Il faudra alors qu'elle se fasse irisée et transparente pour que se « rédime son aspect cosmétique ».

L'orientation de l'œuvre par un « avant » se traduit également par la place donnée à la tentative de retour sur soi qui caractérise la démarche autobiographique, avec la conscience que celle-ci peut avoir des leurres qu'elle véhicule et de l'aveuglement qui hante chacun de ses pas. Mais c'est aussi la figure emblématique de l'enfant qui est ici plus particulièrement au cœur des préoccupations, comme en témoigne l'étude de Camille François, qui souligne les fantasmes de transparence qui s'y attachent, fantasmes dont la littérature contemporaine décide parfois de dénuder les strates fictives, afin de « rendre à Peter son ombre », ou de « produire l'enfant en énigme ». On pourra comparer avec intérêt les démarches et les aspirations qui sous-tendent les différentes entreprises autobiographiques dont fait état ce volume, qu'elles affichent ou non la dimension fictionnelle dont elles relèvent toutes dans une plus ou moins large mesure. L'article de Aude Haffen emprunte la voie de la comparaison en opposant le processus de mythologisation auquel se livre Anthony Burgess et la pratique systématique de la discontinuité et de la rupture à laquelle recourt Mary MacCarthy, les deux récits ayant pour objet une enfance catholique marquée par l'exercice de la confession. À l'opposé du monologisme du récit burgessien qui tente de « gommer les aspérités » du texte, MacCarthy pratique une « poétique de la retouche perpétuelle », qui souligne que « celle qui tient la plume [...] n'est jamais dans un rapport statique de transparence de soi à soi ». Si ces deux esthétiques semblent à bien des égards antithétiques, chacune échappe à

sa façon au « piège autobiographique », selon l'auteur, et « le scepticisme sur la possibilité d'une dé-fictionnalisation du récit de vie [...] nourrit le projet autobiographique au lieu de l'entraver ». L'article de Laurence Petit sur Nabokov insiste lui aussi sur la façon dont l'image de l'autobiographie comme « chambre claire », « fenêtre transparente sur le passé » ou « lanterne magique » se trouve mise en crise dans *Speak, Memory* et comment l'écriture de soi est à envisager résolument comme autofiction et métafiction. En l'occurrence, le geste subversif est observé en un point à la fois marginal et stratégique du texte : la légende. Ce texte qui se pose comme commentaire des différentes photographies qu'insère l'auteur éclaire moins l'image qu'il n'en trouble les modalités, et cela en dépit de la valeur mimétique prêtée explicitement à cette plongée dans l'album de famille. La « légende » est alors détournée de sa fonction explicative et c'est bien plus comme fabulation que le terme doit se comprendre.

Que l'on ressente la nécessité de parler de soi en creusant la distance, en multipliant les écarts et les écrans est bien ce dont témoigne l'œuvre poétique de Paul Durcan. Ce texte palimpsestueux se cherche non seulement dans des œuvres picturales souvent déjà pétries d'intertextualité ; le poème instaure en outre un dialogue tout à fait original avec l'image et s'emploie à réinventer l'*ekphrasis* de mille et une façons. Ainsi, selon Cathy Roche, ce sont souvent les *ekphraseis* qui se soustraient aux lois du genre et « ne se présentent pas comme telles » qui parviennent à « faire surgir le tableau sous les yeux du lecteur » et « qui sont les plus transparentes ». La quête de soi passe ici par un travail de traduction, de transposition et de réécriture qui se nourrit du hiatus qui sépare le texte et l'image et qui fait se croiser visualité et musicalité.

L'écart est aussi ce que cultivent les Décadents lorsqu'ils récrivent textes gréco-latins et textes chrétiens issus de la Bible et de la Tradition, et s'adonnent notamment à la reprise du genre hagiographique. Dans l'article qu'elle consacre à Aubrey Beardsley et Frederick Rolfe, Claire Murray met en avant l'idée que ce que le catholicisme offre à ces auteurs est « un patrimoine riche et magnifique, un refuge contre les effets dévastateurs d'une temporalité néfaste ». Mais d'ajouter que le recours à cette intertextualité est le fait d'artistes « qui ne croient plus à la possibilité d'une parole originale ». C'est alors aussi bien la quête d'une transparence que l'accès privilégié au mystère qui semblent compromis. La fascination des Décadents

pour le sacré et pour le christianisme et le traitement irrévérencieux auquel ils soumettent les textes seraient avant tout la marque d'un « désenchantement ».

À travers le dédoublement et le redoublement qu'instaure le texte et dans les brouillages qu'il crée, c'est aussi la place du lecteur / « voyeur » qui se trouve interrogée. Générateurs d'opacité, les détours qu'emprunte l'œuvre créent une instabilité quant au code même de lecture à adopter et nous convient parfois à d'étranges parcours. Jeu de cache-cache, jeu de « masques littéraires », voilà ce que met tout particulièrement en avant l'article de Claire Murray lorsqu'elle évoque l'hésitation entre la monstration et l'effacement des références chez Beardsley et Rolfe et les différentes stratégies de dissimulation ou d'occultation auxquelles ils recourent. Sous couvert de transparence, Nabokov ne sera guère plus clair (rien de surprenant à cela) lorsqu'il ouvre pour nous son album de famille. Lucas Malet, quant à elle, sème résolument le trouble dans le genre et induit chez son lecteur « une certaine désorientation » dans son roman d'inspiration gothique, *The Gateless Barrier*. À travers les différents seuils que le lecteur est amené à franchir, c'est à un dévoilement progressif qu'il est invité... mais pour être livré peut-être à « l'interminable seuil du regard ».

Nombre des articles réunis ici abordent la question de la transparence à travers l'hétérogénéité du matériau textuel et visuel, ou encore font de cette question une voie pour sonder le rapport entre texte et image. Dans ce dialogue, les écarts se creusent ou s'atténuent, les oppositions se marquent ou se gomment. Dans les mémoires de Nabokov ce ne serait pas la photographie qui est suspecte – les photos sont revendiquées comme mode d'accès privilégié et transparent au passé – mais c'est le texte qui est source d'opacité. L'effet perturbateur de la légende ne peut toutefois être purement et simplement isolé et c'est l'entreprise autobiographique dans son ensemble qui se trouve alors interrogée. Pour Aude Haffen, la photo n'est pas moins suspecte que le texte et ce sont les mêmes failles qui s'y repèrent. La photographie constitue une strate supplémentaire dans un ensemble aux lignes brisées et les légendes – dans ce cas minimales – affichent une réticence génératrice de doute quant à la fonction même de l'image ; « simple illustration et/ou contre-discours visuel ». Sophie Aymes souligne quant à elle la menace que fait peser « l'illustration » sur le texte non seulement parce qu'elle risque de rendre celui-ci ancillaire mais parce qu'elle semble détentrice d'une dangereuse énergie dionysiaque. L'illustration est perçue dans une perspective « genrée » comme

l'instigatrice d'une « bitextualité » et se pose comme « une figure féminine émancipée ».

L'article de Liliane Louvel qui se concentre sur un moment ekphrastique dans *The House of Mirth* d'Edith Wharton est entièrement travaillé par cette question du rapport texte et image. Tout en soulignant à son tour la possibilité d'opposer « le texte masculin » et « l'image féminine », il propose un autre type de réflexion sur le dialogue qui se noue. À la métaphore obstétrique de James Heffernan, Liliane Louvel préfère la référence à la maïeutique pour décrire cette aptitude du texte à extraire les potentialités de l'image et à la faire accoucher de ce qui serait latent, « gelé », indicible mais aussi, disons-le, invisible, sans le secours des mots. En même temps, rien ne se passe de façon univoque ici si l'on accepte que le texte permet aussi à l'image de venir ou de revenir à nous et de s'imposer dans tout ce qu'elle conserve d'opaque. Tout en demandant « qui cherche quoi ? qui cache quoi ? », c'est sur le paradoxe de ce mouvement conjoint de révélation et d'opacification que s'attarde l'article. La question de savoir ce qui se passe au moment où le texte tente de soulever le rideau est d'autant plus pertinente que le passage choisi porte sur un tableau vivant (Lily Bart devient la Mrs Lloyd de Reynolds) où le travail de disposition et de mise en scène dit l'importance du voilement dans le processus de dévoilement. Par ailleurs, le procédé de superposition et de « double exposition » trouble la lecture dans la mesure où l'on ne saurait dire si c'est la copie qui rend le modèle plus vrai ou si finalement la copie n'aspire qu'à être copie. Ce qui se donne comme révélation, moment poétique pour le « réflecteur » de la scène s'avère finalement trompeur – ou si l'on veut, révélateur de son aveuglement. Dans les plis et replis du texte, le texte affirme son besoin de « passer » par l'image en laquelle il se « dys-pose » et « transpose ses enjeux » – mais la clarté et l'acuité avec lesquelles il éclaire ainsi son propos ne vont pas sans le sentiment qu'il laisse « s'abolir dans l'image » une partie de lui-même.

Pour Catherine Delyfer c'est aussi dans et par l'image que s'opère une percée à l'intérieur du texte : « c'est la qualité icono-textuelle de ce roman qui ménage des zones de transparence, des trouées intempestives dans le texte ». Aussi parle-t-elle d'une « relève du texte par l'image », image qui néanmoins met le sujet en position de regardé autant que de regardant, selon les termes de Georges Didi-Huberman. Encore une fois la « géométrie fondamentale » en jeu dans ces moments de trouée montre bien comment la notion même de transparence s'y complexifie. Le lecteur

éprouve « le sentiment qu'un sens caché se manifeste, mais excède toute interprétation », pour reprendre les termes de Marie Laniel dans la lecture qu'elle nous propose pour sa part de *Black Dogs* d'Ian McEwan. Quelque chose fait signe dans le visible, mais ce qui se manifeste alors est « l'opacité essentielle du signe », « un invisible lié à une saturation du visible » : « les chiens noirs représentent ce signifiant fondamental sans objet qui happe l'écriture et l'entraîne aux confins de la visibilité ».

Il s'avère ainsi difficile de faire la part entre l'opacité et la transparence sans prendre en compte le pouvoir et les limites du regard, sans voir que l'obstacle n'est pas nécessairement dans ce qui fait écran à l'image mais dans l'image elle-même. Dans ce volume dédié à la transparence c'est bien finalement le trouble qui s'impose le plus fréquemment et avec lui la rencontre d'un point d'opacité. Le premier est à son comble quand l'image devient spectrale, quand elle n'est plus l'autre qui permet de se contempler soi-même, mais quand elle ébranle la distinction entre le moi et l'autre – quand finalement l'« hantologie » est prête à remplacer l'ontologie selon l'opposition derridienne reprise ici par Catherine Delyfer. Le motif du retour en arrière, du retour vers l'origine qui ramène le héros de Malet de l'Amérique vers la vieille Angleterre subit un nouveau tour d'écrou lorsque c'est avec un fantôme que se produit le face-à-face. Ce qui est apparition, manifestation n'induit pas seulement une désorientation spatiale mais un désarrimage temporel. Pour Catherine Delyfer, « l'image chez Malet effectue en effet un télescopage, une rencontre fulgurante entre passé, présent et avenir ; bref, elle constitue un anachronisme, une crise de temps ». Liliane Louvel insiste elle aussi sur cet événement du regard qui déborde tout moment circonscrit et parle d'une « durée ekphrastique » qui « retentit encore après son arrêt, comme autant de ronds dans l'eau après la chute d'un caillou ».

À travers le fantôme c'est aussi bien un processus de disparition que d'apparition qui peut être mis en œuvre. Ainsi Camille François montre-t-elle, comment l'« enfantôme », l'enfant sans qualités à travers lequel on peut fantasmer une appréhension pure du monde voit son destin transformé dans la littérature contemporaine. L'une des voies employées consiste à mener à bout la logique qui tend à vider l'enfant de son être : le jeune Tom de A.S. Byatt dans *The Children's Book* souffre d'une « insoutenable légèreté de l'être » qui le pousse au suicide ; il emblématise « cette condition spectrale d'enfants vidés par le littéraire ». À l'inverse on pourra « griser », voire « noircir » l'enfance. Il s'agira de multiplier les écrans qui

empêchent l'enfant de se saisir et l'adulte de le ressaisir : la déformation que le regard enfantin fait subir au monde dans *Atonement* « n'est plus considérée comme un échec poétique, mais comme le moyen d'une réflexion herméneutique sur la possibilité ou les dangers de l'interprétation ». Chez un auteur comme Martin Amis, l'opacification de la figure de l'enfant passe plutôt par la souillure et l'obscénité. D'ombre l'enfant devient corps ; celui qui souffre d'un trop peu d'être s'impose cette fois à travers la présence anarchique d'un corps envahissant.

Si l'opacité inhérente à l'image produit bien souvent un point de butée et fait achopper la tentative pour donner à voir ou à lire en transparence, elle peut aussi à l'inverse permettre le dévoilement des principes mêmes de la représentation. L'expérience mystique située au cœur de *Black Dogs* trouve ainsi sa source dans la part d'ombre de l'image, dans son « pouvoir nocturne » : lorsque le monstrueux révèle la présence du sacré, lorsque la noirceur produit un effet de saturation signifiante, lorsque la monstration se substitue à la nomination. Si, pour Maurice Blanchot et Julia Kristeva, l'expérience mystique est si intimement liée à la création littéraire et artistique, c'est parce que l'accès au sens s'y fait dans l'ombre, dans « l'autre nuit », quand le signe perd sa « transparence signifiante », s'opacifie, migre du langage vers le corps, devenant alors symptôme. Parce qu'ils manifestent l'irruption violente du visuel dans le textuel, « du dia-bolique au sein de l'ordre symbolique », les chiens noirs de Ian McEwan incarnent précisément ce pouvoir occulte de l'image, sa puissance dévorante de défiguration du langage. Loin de se réduire au « signe opaque d'une peur sans nom, » ils sont en réalité « le signifiant de l'activité symbolique elle-même », ce « point d'opacité trop profond et fondamental pour être appréhendé ou saisi en pleine lumière », « cette violence primaire qui conduit à métaphoriser ». Aux limites conjointes du visible et du dicible, ils marquent l'avènement paradoxal d'un rêve de transparence dans l'immédiateté de la vision.