



## N°4 L'image dans le récit I/II

- Serge Zenkine

### L'image intradiégétique dans le récit fantastique

Dans son *Discours du récit* (1972), Gérard Genette a proposé d'appeler *intradiegétique* un récit encadré, dont l'acte de narration fait partie des événements d'un autre récit encadrant<sup>1</sup>. Quelques années plus tard, Mieke Bal a observé que dans certains cas le récit intradiégétique peut être non seulement un *événement* de l'histoire qui l'encadre, mais un élément de la *structure actantielle* de celle-ci, une sorte de « personnage » : ainsi les contes de Schéhérazade seraient des actants de sa propre histoire, qui empêchent indéfiniment l'exécution de la narratrice, comme si un autre personnage s'y opposait<sup>2</sup>.

La précision de Mieke Bal est importante pour notre propos, où il ne sera pas question de *récits* mais d'*images* intradiégétiques. D'ordinaire la narratologie a peu à faire avec les images situées à l'intérieur des textes narratifs : qu'elles soient présentées visuellement (illustrations) ou représentées à travers une description verbale (portraits de personnages, paysages, ekphrasis, etc.), elles constituent des éléments non narratifs du texte, des « arrêts sur image » où le récit cesse de progresser – à moins qu'elles n'interviennent dans l'intrigue. Or, c'est précisément ce qu'elles font dans certains textes qui mettent en scène des images

---

<sup>1</sup> Voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 238.

<sup>2</sup> Voir M. Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 62.

produites et/ou perçues par les personnages et *efficaces*, de même que les récits intradiégétiques, énoncés et entendus par les personnages du récit encadrant, peuvent modifier le comportement des personnages et l'action de ce récit. Structurellement, ces images sont quelque chose de plus que des décors ou des tableaux symboliques destinés à être déchiffrés par le lecteur/spectateur ; elles deviennent des actants narratifs à part entière.

Parmi les textes de cette sorte, quelques récits fantastiques (un genre apparu en Europe aux XVIIIe-XIXe siècles) peuvent être considérés comme particulièrement révélateurs<sup>3</sup>. Ils problématisent la différence de nature entre le récit et l'image, entre le symbolique et l'iconique, en subvertissant la hiérarchie de ces catégories. L'image visuelle, normalement dotée d'une plénitude positive<sup>4</sup>, ne se subordonne plus au récit discontinu, fait de négations et de substitutions. Elle n'est plus tenue à distance en tant qu'élément d'un niveau inférieur, comme c'est le cas d'un récit intradiégétique ordinaire : elle fait irruption dans l'ordre narratif, en revêtant du coup la négativité de celui-ci et tout en gardant sa propre hétérogénéité par rapport à lui. L'effet troublant d'images néfastes, terrifiantes et menaçantes, qui se produit si souvent dans les récits fantastiques, tient profondément à cette incompatibilité esthétique, au télescopage des deux niveaux de représentation.

En narratologie, les télescopages des niveaux diégétiques, où l'intrigue du récit encadré empiète sur celle du récit encadrant ou inversement, sont nommés

---

<sup>3</sup> Notre aperçu théorique n'a pas besoin d'une définition stricte du *fantastique* : comme on le verra plus loin, les structures et les processus dégagés dans les récits fantastiques se retrouvent, avec certaines modifications, en d'autres œuvres sans motifs surnaturels, de sorte que les textes fantastiques n'en constituent qu'un cas particulier. On remarquera toutefois que la théorie du fantastique en littérature, après avoir pendant longtemps défini son objet par des effets d'énonciation ambiguë (un modèle de cette conception est présenté dans Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970), tend aujourd'hui à prendre en compte les effets de « monstration » directe des phénomènes irréels (voir par exemple Ch. Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992) : elle semble évoluer du *fantastique-texte* vers le *fantastique-image*.

<sup>4</sup> « L'image physique (...) ignore l'énoncé négatif. Un non arbre, une non-venue, une absence peuvent se dire, non se montrer. Un interdit, une possibilité, un programme ou un projet – tout ce qui nie ou dépasse le réel effectif – ne passent pas à l'image. Une figuration est par définition pleine et positive » (R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 446).

des *métalepses*<sup>5</sup> et, chez les écrivains modernes, c'est un procédé courant de paradoxe et de fantastique, comme dans une nouvelle de Cortázar où le lecteur d'un roman devient la victime du meurtrier, l'un des personnages de celui-ci. Mais alors le glissement métalectique se fait d'un récit à l'autre, profitant de leur homogénéité. Par contre, il n'y a pas de commune mesure entre les images intradiégétiques et les récits où elles prennent place, c'est pourquoi leur interpénétration – qui est elle aussi une sorte de métalepse, une *figure* du texte – prend des formes particulièrement spectaculaires (image oblige !) et conflictuelles<sup>6</sup>.

Dans ce qui suit, nous allons dégager quelques aspects de ce « comportement anormal » des images intradiégétiques dans le récit. On examinera comme exemples cinq textes des écrivains romantiques, pour la plupart français ; le corpus est certes très restreint mais représentatif ; d'autres œuvres littéraires pourraient confirmer nos hypothèses.

Le premier aspect est *l'encadrement* de l'image. On le sait, un thème récurrent du fantastique romantique est celui d'une figure représentée qui se met à bouger et à se mêler des affaires des vivants. Historiquement, il apparaît bien avant le romantisme : on trouve dans l'hagiographie médiévale des légendes de vierges peintes ou sculptées qui s'animent, et le motif de la statue quittant son socle remonte au mythe de Pygmalion et Galatée. Ce qui caractérise spécifiquement les récits fantastiques modernes, c'est l'accent qu'ils mettent sur le *cadre* qui entoure l'image intradiégétique, qui la sépare de l'espace « réel » (c'est-à-dire relevant du niveau diégétique principal), qui prépare et diffère le contact avec elle.

Les substances et les formes des cadres sont variables. Ce peut être un cadre au sens propre du mot : par exemple celui d'un tableau acheté d'occasion au début

---

<sup>5</sup> Voir G. Genette, *Figures III, Op. cit.*, p. 241 et suivantes, et du même auteur, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

<sup>6</sup> La métalepse peut avoir lieu non seulement dans les récits verbaux mais également dans les œuvres visuelles, par exemple chez Magritte ou Escher (voir certains articles du recueil *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.) Avec les images intradiégétiques fantastiques, il se produit une métalepse mixte, visio-verbale.

du *Portrait* de Nikolai Gogol (*Portret*, 1842), qui est mentionné dès la première description de l'objet – « un tableau dont l'énorme cadre, jadis magnifique, ne laissait plus apercevoir que des lambeaux de dorure »<sup>7</sup> – et dans lequel le nouveau propriétaire, le peintre Tchartkov, découvre un prodigieux trésor de pièces d'or, comme si le vieil usurier représenté sur le portrait y avait déposé ces pièces *du dedans*. Ce peut être un piédestal, jouant en sculpture le même rôle de frontière sémiotique entre « l'art » et « la vie » que le cadre joue en peinture<sup>8</sup>. Ainsi le narrateur de *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837) fait preuve d'une certaine bravoure quand il franchit cette frontière en grim pant irrespectueusement sur le socle d'une statue de déesse antique : « Je m'accrochai sans trop de façon au cou de la Vénus, avec laquelle je commençais à me familiariser »<sup>9</sup>. Ce peut être le lieu et l'ambiance où se trouve l'image intradiégétique : dans *Omphale* de Théophile Gautier (1834), la tapisserie mythologique qui va plus tard s'animer est introduite par une description détaillée d'un vieux pavillon démodé dont elle sert d'ornement ; avec cette description, l'auteur obtient un premier effet de dépaysement. Ce peut être le temps que le héros – et le lecteur avec lui – met à aborder l'image : le narrateur du *Portrait ovale* d'Edgar Allan Poe (*The Oval Portrait*, 1842) demeure longtemps devant un tableau sans l'apercevoir et, l'ayant entrevu, referme encore les yeux pour « gagner du temps », différer la confrontation directe avec l'image :

Je lus longtemps, – longtemps ; – je contemplai religieusement, dévotement ; les heures s'envolèrent, rapides et glorieuses. (...) Je jetai sur la peinture un coup d'œil rapide, et je fermai les yeux. (...) C'était un mouvement involontaire pour gagner du temps et pour penser, – pour m'assurer que ma vue ne m'avait pas trompé, – pour calmer et préparer mon esprit à une contemplation plus froide et plus sûre<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> N. Gogol, *Nouvelles*, traduites du russe par Henri Mongault, Paris, Gallimard, s.a., p. 50.

<sup>8</sup> Sur les fonctions sémiotiques du cadre voir les travaux de l'école sémiotique de Tartu, en particulier B. Uspenski, *A Poetics of Composition : The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* [traduit du russe], Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1983.

<sup>9</sup> P. Mérimée, *Romans et nouvelles*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 1967, p. 99.

<sup>10</sup> E. A. Poe, *Œuvres complètes*, traduites par Charles Baudelaire, Paris, Gibert Jeune, s.a., p. 275-276.

Le « cadre » temporel, dans cette nouvelle, est doublé par un cadre spatial, formé d'autres images peintes, qui entourent le « portrait ovale » et dont les cadres matériels sont eux aussi bien évoqués :

Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques de toute forme, ainsi que d'une quantité vraiment prodigieuse de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d'or d'un goût arabesque<sup>11</sup>.

L'image bordée d'ornements et/ou d'autres images-reflets rappelle l'effet fascinant de la glace de Venise, très prisée par les romantiques, notamment par Gautier, qui l'évoque parmi les meubles du pavillon d'*Omphale* (« Une guirlande de roses pompon circulait coquettement autour d'une glace de Venise »<sup>12</sup>) et en d'autres textes, tel *Onuphrius* (1832) dont le héros voit dans cette glace un diable<sup>13</sup>. D'une manière générale, la fascination ou l'état second où se trouve le personnage au rendez-vous avec une image fantastique peuvent eux-mêmes servir de « cadres » à celle-ci : tel le sommeil de Tchartkov chez Gogol (ou, plus précisément, une série de songes imbriqués l'un dans l'autre, qui forment autant de « cadres » pour l'apparition inquiétante de l'usurier du portrait), telle la fièvre du narrateur de Poe, souffrant d'une blessure.

Le statut narratif des cadres varie comme leur substance et leur forme : certains d'entre eux (ceux des tableaux « réels ») sont *dénotés* et font partie du monde fictionnel des personnages, tandis que d'autres (le laps de temps qui précède l'apparition de l'image) sont *réalisés* au niveau de l'énonciation et ressentis immédiatement par le lecteur. Mais ils ont la même fonction : marquer la séparation entre la figure et le fond, entre l'imaginaire et le symbolique ; cette séparation doit être fermement posée d'abord pour être transgressée par la suite, lorsque l'image se met à bouger. Souvent formés d'autres images (ainsi l'un des « cadres » du portrait gogolien est une misérable boutique d'art où Tchartkov déterre cette œuvre dans un amoncellement de mauvaises peintures), ils

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 275. Le tableau principal, le « portrait ovale », est bien encadré lui aussi : « Le cadre était ovale, magnifiquement doré et guilloché dans le goût moresque » (*Ibid.*, p. 276).

<sup>12</sup> Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 200. L'ornement de roses est un cadre supplémentaire qui double l'aura lumineuse produite par les facettes latérales de la glace.

<sup>13</sup> Voir *Ibid.*, pp. 58-59.

s'apparentent moins à ceux de la peinture d'aujourd'hui – de simples baguettes n'attirant pas l'attention – qu'aux cadres classiques, massifs et richement ornés : traçant des frontières entre « l'art » et « la vie », ils penchent eux-mêmes du côté de « l'art ».

Un cas particulièrement complexe d'encadrement – ou plutôt de transcadrement, de double contextualisation de l'image intradiégétique fantastique – est le conte de Gautier *Arria Marcella* (1852). Il nous présente d'abord l'image « physique » d'une femme pompéienne : une empreinte de son corps conservée dans la lave volcanique après l'éruption fatale du Vésuve ; le héros du conte, un jeune Français nommé Octavien, la visite dans un musée de Naples moderne (premier cadre institutionnel). La nuit d'après, se retrouvant en songe (deuxième cadre onirique) dans Pompéi ressuscitée, Octavien traverse toute la ville antique, en observant sa vie quotidienne, les usages polis de ses habitants, ses spectacles théâtraux (troisième cadre culturel), avant de parvenir à la belle Arria Marcella qui lui semble vivante mais qui est « en réalité » un simulacre magique. Toute la civilisation antique revit pour préparer et encadrer l'épiphanie d'un corps désirable, d'une image intradiégétique (fantasmatique) ; et toute l'aventure d'Octavien se lit comme un cheminement d'une image à l'autre, à travers des cadres consécutifs (des péripéties narratives) qui les renferment.

Le second aspect fonctionnel de l'image intradiégétique fantastique, c'est son *ambivalence*. Le plus souvent, les récits la motivent par le fait que l'image représente une personne morte, d'une apparence séduisante mais faisant horreur comme un cadavre. En ce sens, les histoires d'images fascinantes et terrifiantes s'inscriraient dans la tradition des mariages mythologiques avec des êtres de l'autre monde, une tradition que les romantiques ont souvent imitée dans leurs œuvres. Rien ne distinguerait alors *Arria Marcella* de Gautier où l'aventure amoureuse du héros est amorcée par sa rencontre avec le moulage d'un corps féminin, du *Pied de momie* (1841) du même auteur, où une aventure semblable a pour début l'acquisition d'un pied de momie féminine. Cependant, un moulage du corps est une image, et une partie du corps n'en est pas une : c'est la différence

entre l'icône et le fétiche. Il s'agit donc de savoir en quoi consiste l'ambivalence *spécifique* de l'image.

L'altérité ontologique du mort-vivant est systématiquement doublée, dans les récits fantastiques, par une altérité culturelle. Quelquefois il s'agit d'une différence de religion : ainsi la Vénus d'Ille, chez Mérimée, est une idole païenne, hostile à la civilisation chrétienne ; elle fait peur aux paysans et dépasse les stéréotypes allégoriques et mythologiques auxquels tente de la réduire un antiquaire borné. De même Arria Marcella, chez Gautier, est une païenne et le farouche chrétien Arrius Diomèdes, son père, la dénonce comme une « larve »<sup>14</sup>, un esprit malfaisant sous l'apparence humaine. Plus souvent, l'altérité de l'image tient à l'art qui l'a produite : en imitant le seul aspect visuel d'une personne, il écarte son côté moral, d'où l'effet récurrent d'ambiguïté, contrastant avec la perfection esthétique de l'œuvre et la méchanceté du personnage qu'elle représente. Mérimée le dit à propos de la statue de Vénus, et d'après sa description on comprend mieux le mécanisme structurel de cet effet :

Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité. Ici, au contraire, j'observais avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté. Tous les traits étaient contractés légèrement: les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées. Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité<sup>15</sup>.

Avec son œil de connaisseur, le narrateur de Mérimée détecte une anomalie de l'image sculptée : cette image n'est pas assez fixe, au lieu d'une « majestueuse immobilité » classique elle affiche une grimace passionnée, qui est déjà une menace. Tout se passe comme si la mobilité de l'image la rendait maléfique. Chez Gogol, le portrait d'usurier présente lui aussi une anomalie : des yeux fascinants, dont le regard semble sortir puissamment de la toile. Dès la première scène du récit, ces yeux font reculer de peur une femme du peuple (« Il regarde, il

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 311.

<sup>15</sup> P. Mérimée, *Romans et nouvelles*, *Op. cit.*, t. II, p. 97.

regarde ! »<sup>16</sup>), et ils déconcertent Tchartkov quand, après avoir rapporté le portrait chez lui, il se met à examiner son acquisition :

Dans le cas présent, il ne s'agissait point d'un tour d'adresse, mais d'un phénomène étrange et qui nuisait même à l'harmonie du tableau : le peintre semblait avoir encastré dans sa toile des yeux arrachés à un être humain. Au lieu de la noble jouissance qui exalte l'âme à la vue d'une belle œuvre d'art, si repoussant qu'en soit le sujet, on éprouvait devant celle-ci une pénible impression<sup>17</sup>.

Des yeux qui bougent sur une image artificielle, c'est un effet qui, dans *Omphale* de Gautier, précède la scène où toute la figure de la belle dame à la peau de lion d'Hercule va s'animer et descendre de la tapisserie : « En me déshabillant, il me sembla que les yeux d'Omphale avaient remué (...). Je crus voir qu'elle avait la tête tournée en sens inverse »<sup>18</sup>. Avant de sortir du cadre, l'image fantastique perd sa fixité, commence à « remuer », à faire des grimaces, à jeter des regards à l'extérieur. Dans sa plénitude, des points, des détails se détachent, se distinguent de la totalité et y introduisent la négativité propre au symbolique, au texte, au récit. L'image devient mouvante : un effet que la culture visuelle de l'époque romantique recherchait dans certains types de fantasmagories, de lanternes magiques<sup>19</sup> pour le perfectionner plus tard, à l'époque du cinéma. L'image se narrativise, devient « diégèse », acquiert une dimension temporelle propre au récit. Sa mise en mouvement est réalisée d'une manière originale chez Poe : rien ne bouge dans le portrait ovale, même quand il est contemplé par le narrateur en proie à la fièvre, mais l'élément narratif lui est ajouté de l'extérieur. À la fin de la nouvelle, la description du tableau cède la place à son *histoire*, et de ce récit nous apprenons que le portrait a tué son modèle, la jeune épouse de l'artiste : une fois de plus, l'image se révèle être double, associer la beauté avec le maléfice.

L'ambivalence de l'image intradiégétique tient donc à sa nature ambiguë : c'est une image cessant d'être une image, manifestant des traits d'une histoire

---

<sup>16</sup> N. Gogol, *Nouvelles*, *Op. cit.*, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>18</sup> Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, *Op. cit.*, t. 1, p. 202. Le jeune protagoniste du récit, séduit par Omphale – autrement dit par la belle marquise de T., représentée sous une apparence mythologique – est plutôt ému que terrifié par cette scène ; l'ambivalence de l'image est atténuée.

<sup>19</sup> Voir M. Milner, *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982 ; Ph. Hamon, *Imageries : Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Corti, 2001.

narrative. Le récit est une sorte de germe hétérogène qui pénètre dans la perfection de l'image et qui la corrompt du dedans, comme un élément du Mal. Ensuite, cette dualité initiale peut être interprétée en termes d'évaluation secondaire, affective ou morale. Elle sera lue comme une rupture entre le christianisme et le paganisme (*La Vénus d'Ille*, *Arria Marcella*), comme un désaccord entre l'éthique et l'esthétique (*Le Portrait* de Gogol et *Le Portrait ovale* de Poe), ou encore comme l'ambiguïté d'une aventure amoureuse vécue par un adolescent, chez qui le plaisir se mêle à la peur (*Omphale*). Les deux *Portraits*, ceux de Gogol et de Poe, présentent un intérêt particulier en ce qu'ils introduisent l'image ambivalente dans une élaboration idéologique, qui s'étend dans le texte bien au-delà de l'image proprement dite : chez Poe c'est l'histoire légendaire d'une œuvre d'art drainant vers elle la force vitale de la personne qu'elle représente, et chez Gogol, c'est l'opposition théorique d'images « bonnes » et « mauvaises » (divines et diaboliques).

Le troisième aspect des images intradiégétiques fantastiques est leur caractère *évanescent*, qui peut être considéré comme une conséquence de leur instabilité de nature. Surgissant souvent d'un milieu indéterminé (de « l'ombre profonde »<sup>20</sup>, comme le portrait ovale chez Poe ; de la terre, comme la Vénus d'Ille ou l'empreinte du corps d'Arria Marcella ; d'une boutique de hasard, comme le portrait dans le récit de Gogol), cette image reste éphémère pour disparaître à la fin du récit. Deux modes de disparition se distinguent : se désintégrer et se perdre.

Le simulacre magique (et onirique) d'Arria Marcella, après l'imprécation chrétienne de son père, se réduit à « une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés »<sup>21</sup> ; l'écrivain ne pouvait pas savoir que le même sort attendait l'autre image de la belle Pompéienne, le moulage de son corps qui avait été effectivement « trouvé en 1771, et effectivement visible à l'époque où Gautier

---

<sup>20</sup> E. A. Poe, *Œuvres complètes*, *Op. cit.*, p. 275.

<sup>21</sup> Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, *Op. cit.*, t. 2, p. 312.

visitait Naples » mais qui « s'est décomposé depuis »<sup>22</sup>. L'évanouissement de l'image annule son ambivalence ; en devenant de la substance informe, l'image physique prouve qu'elle contenait bien un résidu matériel, neutre et irréductible aux rapports formels. Un récit ne pourrait pas tomber en poussière, car il n'a pas de substance propre ; en revanche il n'est jamais innocent.

Les choses se compliquent à la fin de *La Vénus d'Ille*, lorsque les villageois alarmés des malheurs que la statue a causés tentent de la transformer en un objet pieux :

Mon ami M. de P. vient de m'écrire de Perpignan que la statue n'existe plus. Après la mort de son mari, le premier soin de Mme de Peyrehorade fut de la faire fondre en cloche, et sous cette nouvelle forme elle sert à l'église d'Ille. Mais, ajoute M. de P., il semble qu'un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze. Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois<sup>23</sup>.

On voit qu'avec la statue de Vénus on n'a pas su se débarrasser de l'image ambivalente, et la cloche chrétienne prolonge les méfaits de l'idole du paganisme. Si, au début, on pouvait croire que la violence de la Vénus tenait à sa *forme* altérée (« la malice arrivant jusqu'à la méchanceté »), après la destruction de cette forme la violence semble passer dans sa *substance* (le bronze dont on a fabriqué une cloche). Pour justifier ce transfert de culpabilité – la substance matérielle n'étant plus neutre mais porteuse elle-même d'une énergie néfaste, indépendamment des formes qu'elle revêt – le récit doit recourir à des procédés spéciaux. Au niveau de l'énonciation, il l'évoque à travers un discours indirect attribué aux villageois superstitieux et par conséquent peu fiables ; et au niveau thématique il l'associe à une diminution presque dérisoire des dégâts : si « de son vivant » la Vénus frappait ses victimes dramatiquement (un homme blessé, un autre tué, une jeune fille devenue folle), sa vengeance « posthume » se traduit prosaïquement par une mauvaise récolte. On l'a déjà dit, l'image intradiégétique fantastique est « mauvaise » par son côté narratif, pour autant qu'elle n'est pas tout à fait une image, et dans *La Vénus d'Ille* c'est toujours le récit qui, après la

---

<sup>22</sup> Th. Gautier, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 1641, note de Paolo Tortonese.

<sup>23</sup> P. Mérimée, *Romans et contes*, *Op. cit.*, t. II, p. 118.

suppression de l'image, prend en charge le principe du Mal tout en l'imputant, peut-être à tort, au métal de la statue.

Mais souvent l'image ne se désintègre pas – elle est perdue, égarée parmi d'autres objets du monde : ce qui arrive surtout dans le commerce. La tapisserie amoureuse d'*Omphale*, une fois perdue de vue par le narrateur, refait surface momentanément chez un marchand de bric-à-brac, pour disparaître tout à fait avant d'être rachetée :

Je revins avec l'argent ; la tapisserie n'y était plus. Un Anglais l'avait marchandée pendant mon absence, en avait donné six cents francs [deux cents francs plus cher] et l'avait emportée<sup>24</sup>.

Chez Gogol l'histoire du portrait (plus précisément, deux histoires racontées l'une après l'autre et formant un seul récit) commence et finit elle aussi dans des circuits commerciaux, d'abord sur un marché populaire de Saint-Petersbourg où Tchertkov achète le portrait à un boutiquier ignorant, et puis au cours d'une vente aux enchères où ce même tableau finit par disparaître mystérieusement, avant de rentrer en circulation marchande.

Sans achever sa phrase, le peintre [le narrateur de la seconde histoire] se tourna vers le fatal portrait ; ses auditeurs l'imitèrent. Quelle ne fut pas leur surprise quand ils s'aperçurent qu'il avait disparu ! Un murmure étouffé passa à travers la foule, puis on entendit clairement ce mot : « Volé ! ». Tandis que l'attention unanime était suspendue aux lèvres du narrateur, quelqu'un avait sans doute réussi à le dérober. Les assistants demeurèrent un bon moment stupides, hébétés, ne sachant trop s'ils avaient réellement vu ces yeux extraordinaires [ceux de l'usurier diabolique] ou si leurs propres yeux, lassés par la contemplation de tant de vieux tableaux, avaient été le jouet d'une vaine illusion<sup>25</sup>.

Plusieurs motifs sont à relever dans ce dénouement. D'abord, la mise en vente de l'image magique entraîne déjà sa disparition : avant même d'être cédée à quelqu'un, l'œuvre s'évanouit d'elle-même, et l'hypothèse d'un vol, énoncée par la voix d'on ne sait qui (« puis on entendit clairement ce mot : "Volé !" ») et avec une réserve de l'auteur (« avait *sans doute* réussi à le dérober »), ne sert qu'à

---

<sup>24</sup> Th. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, *Op. cit.*, t. 1, p. 207. On sait que le bric-à-brac est un lieu privilégié du monde fantastique : c'est là que le héros de *La Peau de chagrin*, et puis le narrateur du *Pied de momie* où Gautier imite le début du roman balzacien, acquièrent des objets magiques susceptibles de changer leur destin.

<sup>25</sup> N. Gogol, *Nouvelles*, *Op. cit.*, p. 107.

rationaliser la fatalité narrative d'une « esthétique de disparition » avant la lettre<sup>26</sup>. Cette hypothèse est aussi peu fiable que la dernière phrase de la nouvelle de Mérimée rapportant des propos superstitieux des habitants d'Ille. Ensuite, le portrait chez Gogol disparaît parmi « de vieux tableaux », dans la masse d'autres images (d'où elle avait été tirée, lors de son achat au marché), rejoignant le jeu de substitutions symboliques où une œuvre en renvoie à d'autres. Enfin, l'image artistique, ayant un cadre, une longue histoire et probablement un prix, finit par perdre toute matérialité et devenir une « illusion » éphémère (dans l'original russe, *metchta*, « rêve »). Tout se passe comme si le récit, de son mouvement propre, ruinaient les images, les arrachait à la place fixe qu'elles occupaient, leur enlevait l'être stable et les réduisait à de purs simulacres, aux « rêves » d'un esprit plus ou moins troublé. C'est ainsi que Poe, dans *Le Portrait ovale*, fait suivre l'image fascinante d'un récit qui raconte la création de cette image et où celle-ci cesse d'être visible, disparaît en tant qu'image.

\* \* \*

Il est temps de formuler quelques conclusions, accompagnées de quelques réserves.

1. Tous les trois aspects du fonctionnement narratif des images fantastiques concourent à les doter d'une valeur *sacrée*. En effet, l'encadrement dénote la mise à part d'une image, range celle-ci dans la catégorie des objets réservés, du « tout autre » ; l'ambivalence de ces objets (attraction/répulsion) est une propriété constamment évoquée dans les études du sacré<sup>27</sup> ; enfin, l'évanescence de l'image fantastique l'apparente à une classe spéciale de phénomènes du sacré, le *numineux*, que la réflexion post-heideggerienne réinterprète en termes d'épiphanies instantanées de « l'Être » ou de la

---

<sup>26</sup> Voir P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

<sup>27</sup> Voir les études classiques : É. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912 ; R. Otto, *Le Sacré : L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot & Rivages, 1995 (première édition allemande – 1918).

« présence »<sup>28</sup>. Le fantastique en littérature est une forme moderne et esthétisée du sacré, et l'image intradiégétique, grâce à son altérité de nature par rapport au récit où elle s'incruste, est particulièrement adaptée à cette fonction. Il s'agit bien d'un sacré non religieux, ne relevant d'aucun culte ni d'aucune tradition spirituelle ; les textes qu'on vient d'analyser ont été délibérément choisis pour illustrer ce fait. Si une image devient sacrée dans un récit fantastique, c'est grâce à un jeu de procédés narratifs qui tendent à mettre en relief la tension entre la stabilité et la plénitude substantielle de l'image et la discontinuité formelle du récit, engagé dans des processus d'échange et de développement temporel.

2. La mise en récit d'une image entraîne sa mutation : l'image extérieure, fixée sur un support matériel (toile, bronze, etc.), devient une image intérieure, purement mentale. Ainsi, l'image physique mais « encadrée » d'expériences psychiques (rêve, délire, etc.) est renvoyée elle aussi au domaine des représentations mentales ; les sentiments ambigus qu'elle suscite tendent également à la mettre sur le même plan mental que ces émotions ; et en s'évanouissant elle perd toute consistance sensible pour s'assimiler à un « rêve ». Le cas d'*Arria Marcella* est exemplaire, où l'héroïne passe de l'état de moulage bien matériel à celui de figure fantasmatique d'un songe. Le destin de l'image intradiégétique se joue donc, dans les récits fantastiques, entre deux acceptions du mot *image* : « représentation matérielle » / « représentation mentale » ; et les textes qui réalisent ce jeu se présentent eux aussi sous deux aspects : comme des descriptions de formes et d'événements extérieurs et comme des évocations de troubles intérieurs. La présente étude se veut *sémiotique* et ne s'applique qu'au premier aspect : par méthode, elle décrit le fonctionnement de l'image intradiégétique comme une collision de deux modes de représentation, mimétique et diégétique. Se limitant à l'analyse objective des textes, elle fait peu de cas du vécu des spectateurs supposés (c'est-à-dire des personnages du récit) et des « spectateurs » effectifs (qui sont en réalité des lecteurs) de l'image intradiégétique. Leur expérience d'images « animées », changeantes et influentes,

---

<sup>28</sup> Voir H.U. Gumbrecht, *Production of Presence : What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, 2004.

manifestant des affinités inattendues avec les hommes qui les regardent ou y sont représentés – une expérience existentielle et esthétique à la fois, qui s'impose à la réflexion et à la figuration dans la culture moderne – constitue l'aspect *phénoménologique* du problème et pourrait faire l'objet d'une autre recherche.

3. Historiquement, les traits qu'on a dégagés dans les récits fantastiques ne leur sont pas tout à fait spécifiques, et peuvent se rapporter à d'autres images intradiégétiques. Citons un seul contre-exemple : *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831), un récit qui n'est pas fantastique (il ne s'y passe rien qui puisse être vu comme vraiment « irréel ») mais qui réunit tous les trois aspects de l'image intradiégétique fantastique. Fonctionnant comme un « cadre » narratif, son texte nous sépare longtemps d'un tableau mystérieux, en soulignant du même coup la valeur de ce dernier ; le héros du récit investit toutes ses forces dans la confection de son chef-d'œuvre, qui joue un rôle ambivalent dans sa vie en l'inspirant et en l'aliénant à la fois jusqu'à causer sa ruine morale ; finalement, cette image qui devait être parfaite s'évanouit comme une illusion, ne laissant aux spectateurs du tableau que la vue d'un gâchis de substances colorées. L'existence des contre-exemples de cette sorte n'invalide pas la pertinence de l'analyse qu'on vient de faire, mais elle laisse supposer que les récits fantastiques de l'époque romantique ne font qu'exemplifier d'une manière particulièrement évidente une configuration visio-textuelle plus générale qui se retrouve, probablement sous des formes variées, en d'autres genres et en d'autres arts (tel le cinéma). L'analyse de ces formes relève elle aussi d'une étude à faire.