

Tableaux imaginaires dans un roman de Hugh Hood

Simone Vauthier

Volume 28, Number 3, Winter 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501135ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501135ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

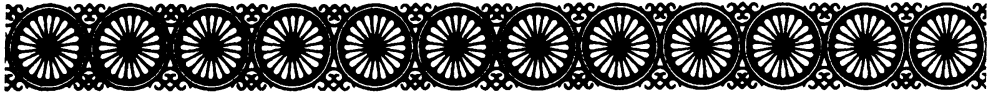
[Explore this journal](#)

Cite this article

Vauthier, S. (1996). Tableaux imaginaires dans un roman de Hugh Hood. *Études littéraires*, 28(3), 77–90. <https://doi.org/10.7202/501135ar>

Article abstract

Hugh Hood's novel *A New Athens* offers a fertile field of inquiry for anyone concerned with the intrusion of the pictorial into fiction. The present essay undertakes a detailed examination of two imaginary pictures and their functioning within the economy of the novel. Various strategies and devices enable the narrator/describer and the author to play with linearity and spatiality, thus undercutting the commonplace notion of the diachronicity of the word and the synchronicity of the image. In this novel by the Roman Catholic Hood, the fundamental opposition between word and image is resolved and merges in the perception of both as signs in a universal system of signification derived from Divine Energy.



TABLEAUX IMAGINAIRES

DANS UN ROMAN DE HUGH HOOD

Simone Vauthier

■ Avec ses nombreuses références à une grande variété d'artistes et d'écoles, ses comparaisons et ses métaphores fondées sur des œuvres peintes, ses personnages qui sont des peintres ou ses peintres qui deviennent des personnages fictifs, Hugh Hood a élaboré, au fil de son œuvre, un réseau complexe de relations entre la peinture et la fiction qui mériterait une étude approfondie¹. Cet essai, qui se veut moins ambitieux, se propose d'examiner la description de deux des tableaux imaginaires décrits dans *A New Athens* à la lumière des concepts de linéarité et de spatialité. Cet objectif, si modeste soit-il, exclura les deux portraits dépeints dans le roman.

May-Beth Codrington est un peintre amateur qui produit des chefs-d'œuvre vers la fin de sa vie². Comme elle travaille

dans une « chambre haute », et plus tard dans un grenier consciencieusement fermé à clé, la vue d'un de ses tableaux est toujours un événement important dans la vie du « je »-narrateur, son gendre Matt, qui se trouve être historien de l'art. Aussi les descriptions que Matt fait de ces tableaux baignent-elles toujours dans une atmosphère de découverte, ce qui met narrateur et narrataire, descripteur et descriptaire dans des positions analogues. Toutefois, bien que le narrateur décrive les tableaux qu'il voit, inscrivant par là ses remarques dans le genre du commentaire esthétique — ainsi que le soulignent les nombreuses comparaisons avec d'autres œuvres —, l'auteur, pour sa part, mime la représentation verbale d'une représentation inventée, inscrivant ainsi son texte dans le mini-genre

1 Pour des remarques intéressantes sur Hood et la peinture, voir John Mills : « Hugh Hood and the Anagogical Method », dans Struthers, 1978-1979, p. 98-100.

2 En fait, le narrateur décrit quatre des œuvres de Mme Codrington, mais le manque d'espace m'a obligée à laisser de côté le *Portrait of the Mayor as Herod* (p. 168 et suivantes) et le *Portrait of the Member for Stoverville as Judas* (p. 179).

littéraire des tableaux imaginaires, qu'ont pratiqué Honoré de Balzac, Marcel Proust, Oscar Wilde et bien d'autres. Aussi la lectrice se voit-elle obligée de mettre en jeu plus de cadres de référence que ce qui est attendu du narrataire. Autrement dit, la fiction illustre une interaction dissymétrique entre mot et image puisque dans le récit du narrateur les tableaux appellent les mots, alors que dans le roman ce sont les mots seuls qui construisent des tableaux. À la problématique implicite du transcodage intersémiotique s'ajoute celle de la fonction du visuel dans l'économie narrative de la fiction.

Les deux descriptions sont fondées sur une conception de la relation entre mot et image qui va à l'encontre des idées reçues. Pendant longtemps, la tradition a opposé les arts visuels à l'art verbal, en raison de principes énoncés différemment mais que l'on peut résumer ainsi : les premiers sont synchroniques, simultanés, spatiaux, statiques et denses, alors que le second est diachronique, successif, linéaire, dynamique et composé d'unités discrètes. Assurément, la description de *The Stoverville Annual Regatta* commence par une perception globale de l'œuvre, de sa forme « surprenante », « qui donnait l'impression d'un ruban ou d'une bande » (1977, p. 107), « rappelant une peinture murale ou une fresque du *trecento* dans son déroulement et sa continuité » (*ibid.*). Mais cette première saisie du tableau associe déjà la spatialité (« ruban », « bande » et « peinture murale »), et la temporalité (« déroulant » et « continu »). Et, en fait, l'aspect formel, « dicté par la nécessité de la conception (de l'artiste) », exclut une perception simultanée de l'œuvre entière. « Cet effet-ruban, ce déroulement obligeait le

spectateur à regarder le tableau de gauche à droite — comme on lit les bandes dessinées — selon la convention occidentale des écrits imprimés et manuscrits » (*ibid.*). Linéarité et successivité caractérisent le tableau ; la lecture qu'on en fait est analogue à la lecture d'un texte écrit, comme le commentaire le souligne. L'image est texte, le texte mime l'image.

Concentrée avant tout sur la réaction du spectateur et sur l'acte de figuration de l'artiste, la « lecture » du tableau propre au narrateur se construit autour des importantes isotopies imbriquées du mouvement, du point de vue et de l'ordre. Ainsi, « l'impression de mouvement était forte, mais ce n'était pas l'impression d'un mouvement dans l'espace pictural, d'un mouvement des objets peints. C'était plutôt le point de vue qui changeait. La personne qui examinait le tableau avait le sentiment qu'elle bougeait de gauche à droite, c'est-à-dire vers l'aval de la rivière, d'ouest en est » (p. 107). Soit dit en passant, c'est la première fois que le narrateur mentionne que le tableau a pour sujet Stoverville, ville fictive, et un Saint-Laurent fictionnalisé.

La force du tableau provient de ce que l'artiste « situe le point de vue quelque part au milieu du fleuve, et qu'il est dirigé vers le nord, vers l'intérieur, vers la ville » (p. 107-108). Elle renverse ainsi « la vision du fleuve comme un panorama sur grand écran, qui imprègne — consciemment ou inconsciemment — l'imagination collective et les émotions » des citoyens de Stoverville, accoutumés à « regarder vers l'extérieur, vers le sud, vers le large et long ruban du fleuve, et son courant d'ouest en est ». Par cette inversion de l'image mentale collective, l'artiste inverse aussi l'ordre normal du monde des perceptions, car

elle « avait imaginé que la ville était le fleuve et avait considéré la rive et la berge en contre-haut comme l'emplacement d'une course de bateaux » (p. 208). Les habitations portent une bannière ou une flamme, « comme des yachts ou des voiliers » (p. 209). Dans cette conception d'ensemble, il n'existe pas de « perspective géométrique ni d'invariabilité du point de vue », mais les changements d'angle permettent une réorganisation du matériau pictural, comme une comparaison avec l'art de la Renaissance le fait ressortir : certains « maîtres obtiennent de remarquables effets de cohérence, en étayant l'unité de perceptions discrètes par l'introduction subtile de plus [...] d'un point de vue imaginaire, à partir desquels ces perceptions seront considérées » (p. 108). Paradoxalement, l'unité et la densité sont obtenues par l'organisation multifocale d'éléments discrets. Pour Mme Codrington, de même que pour Raphaël, « la vision oblitère le fait ». Elle a « choisi d'associer les choses avec une parfaite liberté, encore qu'elles ne puissent être vues au même moment du même angle » (p. 108), de telle sorte que les objets picturaux sont « empilés, sur des plans *successifs*, l'un derrière l'autre, comme si ceux qui sont à l'*arrière-plan* dans l'espace étaient *au-dessus* dans l'image » (p. 108-109, les premiers soulignés sont de moi). Produit d'une « vision » différente, l'espace pictural ainsi « rempli » élargit le champ de vision du spectateur et, chose intéressante, le fait par le biais de la successivité.

Dans tout son discours, le descripteur a soin de marquer la différence entre la chose représentée, l'image qui la représente, et l'impression créée par l'image. Pour les gens qui regardent le fleuve, sur

lequel des yachts vont et viennent, « la scène observée semble animée d'un flux ininterrompu de mouvement » (p. 107, c'est moi qui souligne) ; pourtant, le tableau lui-même ne représente pas « le mouvement dans l'espace pictural », puisque c'est le point de vue qui semble changer. Le descripteur peut aussi noter le contraste paradoxal entre « le manque d'air relatif de la représentation », qui est « remplie d'objets », et « la nette sensation d'un air respiré, inhalé, la sensation d'une atmosphère vivante » que le tableau inspire (p. 109). L'impression que l'air circule est accompagnée en même temps d'« une distincte impression de liquidité sous-marine, comme si le spectateur voyait la ville à travers la lumière reflétée par l'eau, voire même venue du *fond de l'eau* » (*ibid.* Je souligne). Alors qu'il existe une sorte de hiatus entre la représentation et ses effets, ce qui est illustré par un alinéa, des impressions que le bon sens tiendrait pour incompatibles sont enregistrées comme si elles étaient simultanées et sont liées syntaxiquement à l'intérieur d'un même énoncé. De même, la comparaison avec la « Salle de banquet des anges » de Raphaël, peut, à première vue, servir à illustrer la liberté de composition de Mme Codrington. Toutefois, elle superpose aussi à l'image que la lectrice s'est construite de son œuvre une image si différente qu'elle se prend à chercher les anges absents dans *les Régates*.

Bref, le descripteur s'intéresse à l'interaction entre le spectateur et l'œuvre d'art en tant que produit de la vision de l'artiste. Au moment de conclure, il résume avec finesse cette interaction : « J'allais et venais, laissant le tableau se dérouler ; mon esprit me suggérait avec insistance des

impressions précises de quelque œuvre plus ancienne, mais pour une raison ou pour une autre, je ne pouvais l'identifier » (p. 109). La première partie de l'énoncé relie deux sujets, « je » et la peinture (dans une relation, il est vrai, hiérarchisée), et elle leur attribue des prédicats actifs (marcher, se dérouler). Les deux verbes impliquent une conjonction de l'espace et du temps, cependant que l'absence de verbe de perception suggère que le spectateur engage tout son corps dans sa contemplation. La deuxième partie de l'énoncé suggère qu'au-delà de ses observations immédiates, le spectateur, fouillant dans son « encyclopédie » mentale, traite le tableau comme un « habitat de mémoire » (Debray) dans lequel il pourrait reconnaître « une œuvre plus ancienne ».

Si regarder est un processus intégrant des perceptions discrètes, des cadres de référence différents et même des niveaux temporels distincts, la relation qui sert de médiateur entre ces éléments comporte elle-même plusieurs strates. Le narrateur, qui rapporte tantôt sa propre expérience, en tant que focalisateur, tantôt l'acte de figuration de l'artiste, en tant que commentateur, met en évidence des oppositions et des tensions plutôt qu'une contiguïté picturale, et jongle avec différents niveaux temporels. Il y a le présent de l'acte de regarder, le passé de la vision de l'artiste. On retrouve d'un côté, le moment de la scène représentée, puisque le titre du tableau fait référence à un moment dans la vie de Stoverville — ses régates — et, d'un autre côté, la diffusion de ce moment particulier dans le retour cyclique des années, et, puisque les régates évoquent « quelque occasion royale », la suggestion d'un temps cérémoniel qui appartient autant au passé

qu'à l'avenir. Il y a la durée réelle de la contemplation du tableau et le vagabondage diachronique dans les royaumes de l'art, depuis les fresques du *trecento* jusqu'aux œuvres pointillistes en passant par un compte rendu de la vision du monde de Raphaël. En outre, le narrateur remonte de l'effet à la cause, par glissement métonymique. Ainsi, « l'impression de liquidité sous-marine » est posée avant qu'une explication technique soit offerte : cette impression « était suggérée par la prédominance des teintes de turquoise, de bleu-vert, de gris-vert utilisées pour peindre les toits et les murs » (p. 109). La description ne va pas nécessairement laisser « le tableau se dérouler » de la même façon que le spectateur l'a vu. Par exemple, le descripteur réserve pour la fin toutes les notations de couleur, mais le fait de retarder la description des couleurs, qui sont souvent les premières impressions que l'on a d'un tableau, lui permet des contrastes frappants. À l'effet global presque monochrome des bleus-verts se juxtapose, dans le paragraphe suivant, le claquement du bleu, du rouge, du blanc et de l'orange des bannières, ce qui « confère [au tableau] un coloris vigoureux, une *densité de mosaïque et rappelle le pointillisme* avec ses minuscules taches de couleur bien distinctes » (p. 109. Les italiques sont de moi). Ainsi, la fin de la description peut saturer l'ensemble avec des effets de couleur et de texture, en même temps qu'elle déploie la scène en entier devant l'imagination du descripteur. La saturation sémantique est complète lorsque le titre du tableau vient clore le passage. Comme la description est située dans le contexte d'un échange entre Mme Codrington et Matt, elle est quelque peu narrativisée et les bouts de

conversation des personnages créent une relation dialogique entre le tableau / texte et la lectrice, qui, elle, doit juger des théories artistiques de Mme Codrington sur sa pratique.

Alors que le narrateur souligne la linéarité du texte visuel, il atténue la linéarité du texte verbal grâce à différentes stratégies. Elles peuvent être d'ordre structurel — l'organisation du matériau —, sémantique — la prédominance de l'isotopie de la vision, avec ses potentialités symboliques — ou syntaxique — l'usage répété de la négation, qui superpose deux définitions de tel et tel trait. La lectrice doit construire un nouveau lieu pour les éléments descriptifs, loin de la successivité discursive, dans une structure spatiale ayant sa dynamique propre.

Il existe donc une certaine congruence entre la description des *Régates* et le tableau qu'elle est censée représenter. En outre, de même que le tableau est à la fois figuratif et non réaliste ou, comme Hood dirait, « sur-réaliste ³ », de même la description est à la fois mimétique dans la mesure où elle représente l'acte de voir, sur-réaliste dans la mesure où elle suggère la possibilité d'une lecture symbolique, et, pour-

rait-on dire, spéculaire. En effet avec le plaisir que suscite la reconnaissance, Matt découvre le hangar à bateaux dans le tableau, lequel se trouve dans le hangar où il a été peint. Le hangar à bateaux devient une synecdoque des régates et du monde de Stoverville, une métonymie de l'art de Mme Codrington et de sa figurativité, une double métaphore de l'imbrication de l'art, visuel et verbal, dans la vie, et de l'effacement de la dichotomie intérieur / extérieur. Prenons un autre exemple : l'allusion aux « impressions de quelque œuvre plus ancienne », qui demeure anonyme, signale la textualité du tableau. Pour moi, un sentiment persistant de *déjà-lu* a soudainement été confirmé par le trou de mémoire d'un narrateur par ailleurs si bien informé. L'absence obsédante est celle du *Port de Carquethuit*, de Proust, c'est-à-dire la *description* d'un autre tableau imaginaire ⁴. Par le détour d'une « peinture », le texte « reflète » du texte... ou ne s'agit-il là que de la réaction d'une lectrice / spectatrice française qui regarde sa culture dans le miroir du texte ?

Alors que le tableau *les Régates* donne une vision métamorphique d'un endroit intra-référentiel ⁵, le *triptyque* de Mme

3 Hood a défini son concept dans *The Ontology of Super-realism*, où il discute de la relation entre sa fiction et la peinture : « Ce que j'aime le mieux dans la peinture, c'est qu'elle soit un art qui fait ressortir l'élément transcendantal dans les choses vivantes. Je considère cela comme le vrai sur-réalisme » (*The Governor's Bridge is closed*, p. 128) (NdT : « superrealism » a été traduit ainsi parce que la particule « super » se traduit par « sur » et que, comme le mot obtenu est déjà employé en français et correspond à autre chose, la seule façon de rendre le sens sans interférences était d'ajouter un trait d'union).

4 Pour Barthes, le descripteur réaliste copie une copie peinte du réel. « C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit "copieur" mais plutôt "pasticheur" » (1970, p. 61). Ici, la description est d'autant plus un pastiche qu'elle « copie » une œuvre littéraire ; elle est, en cela, peut-être plus éloignée de la « réalité ». Mais on pourrait aussi avancer que la comparaison renforce l'idée de la compatibilité du visuel et du verbal en faisant allusion à une tradition de codage de l'un à l'autre.

5 Intra-référentiel parce que Stoverville est une ville fictive inspirée de la ville bien réelle de Brockville. De façon caractéristique, Hood construit les transcriptions de deux représentations picturales — l'une figurative mais non mimétique, l'autre parfaitement visionnaire — en partie pour rendre crédible la représentation verbale de sa ville fictive, qui inclut une dimension transcendante.

Codrington, lui, est vraiment une œuvre *visionnaire*. La description que Matt en fait s'insère dans un cadre narratif solide, le récit détaillé des difficultés qu'il a rencontrées en voulant accéder au studio fermé à clé de l'artiste défunte. Dans le grenier inondé de lumière⁶, les entrants sont d'abord « incapables de juger ce qu'ils voyaient » (p. 209). Lorsqu'ils se « retournent » et que le soleil ne les éblouit plus, ils arrivent à voir, mais ce qu'ils voient reste mystérieux : « Nous vîmes sa dernière peinture », dit l'énoncé laconique. Ainsi, le roman thématise les difficultés inhérentes à la contemplation de la peinture, le quasi-aveuglement qui peut précéder la perception et, au-delà, la problématique du voir / non-voir⁷. Dans le contexte du récit et de sa rhétorique, l'image des fenêtres, « rondes comme les yeux de Dieu » (p. 209), et la présence des signifiants « juge » et « dernier » à la fin du paragraphe nous invitent à aller plus loin et à considérer cet acte de « voir » comme une sorte d'élection qui permet aux spectateurs de « juger » un « dernier tableau » représentant le Juge-ment dernier.

Ici encore, l'action de regarder est apparentée à celle de lire. « La scène se révèle, dans sa grandeur, au premier coup d'œil, puis se dissémine dans les subtilités et les complexités de plus en plus détaillées d'une révélation progressive, au fur et à mesure que le spectateur absorbe ses richesses » (p. 210). Paradoxalement, alors

qu'un premier coup d'œil (synchronique) montre « la scène », c'est-à-dire la trame narrative qui se déroule dans le temps, seule une contemplation prolongée (un examen diachronique) peut rendre sa « révélation » entièrement accessible. Pourtant, la connotation religieuse de ce mot — voire sa dénotation — révèle l'intemporel⁸.

Avec ses moyens propres, la description entraîne la lectrice dans un processus de découverte similaire : elle révèle l'existence d'une peinture lourde de sens avant de livrer le grandiose sujet de l'œuvre, dans son titre en majuscules : *la Population de Stoverville, Ontario, entrant dans la Nouvelle Jérusalem*. La proposition participiale, qui résume la tension centrale entre un espace terrestre et un espace céleste, entre un temps historique et un autre temps, fournit l'équivalent verbal d'une Gestalt quant à la narration, elle s'attache à développer les subtilités de la matérialité de la peinture, la façon particulière dont les panneaux sont placés et rivés au mur, puis aborde indirectement ses complexités picturales à l'aide d'une comparaison avec deux peintures contemporaines très connues, avant d'analyser le traitement du thème. À cet égard, la succession linéaire des énoncés descriptifs est, jusqu'à un certain point, l'homologue de la succession des perceptions visuelles qui permettent au spectateur de construire le tableau.

6 Même les fenêtres du studio (« rondes comme les yeux de Dieu », p. 209) semblent être une métaphore des conditions dans lesquelles la peinture a été exécutée, sous le regard de Dieu et grâce à sa bonne lumière.

7 L'incident est plus qu'une métaphore de la problématique *voir / ne pas voir*, mais je ne peux ici entrer dans le symbolisme des clés.

8 La connotation religieuse est inévitable puisque le titre du tableau — qui suit immédiatement les phrases citées — est lié intertextuellement à l'Apocalypse (*the Revelation*).

En vérité, la tendance générale de cette description semble être de brouiller les vieilles dichotomies entre le verbal et le visuel. D'un côté, lié comme il l'est au « mythe » chrétien, le triptyque imaginaire possède une discursivité inhérente et s'inscrit dans la très riche intertextualité de notre mégarécit occidental. Parler de cette oeuvre, c'est un peu lui faire dire le discours qui l'a engendrée⁹. D'un autre côté, le triptyque est identifié « à toute la tradition de l'art religieux chrétien » (p. 214) et, singulièrement, à « toute une tradition iconique qui remonte aux temps patristiques [...], laquelle établit le mode de représentation de la béatitude ou de la damnation le plus acceptable pour l'art sacré » (p. 214).

Explorant les aspects picturaux, narratifs et discursifs de *la Nouvelle Jérusalem*, la description inscrit leur interaction dans plusieurs combinaisons des axes temporel et spatial.

Parfois Matt évoque un élément iconique, par exemple le Christ « avec ses quatre membres nus formant les rayons d'une roue sacrée¹⁰ » (p. 215) et il interprète le langage de cette icône, en la transcendant en images verbales conventionnelles — ce

Christ n'est pas le Bon Berger, etc., c'est le « Christ-Roi triomphant » —, puis en énoncés théologiques : il est « dans et avec le Père, co-éternel avec le Père » (p. 215). Dans de tels cas, la possibilité qu'a la description de développer le discours silencieux de la peinture en une juxtaposition linéaire de définitions contraste avec la simultanéité du tableau. Mais en plusieurs autres occasions, au moins deux langages — le langage du mythe et le langage particulier à la peinture — s'entrelacent de façon complexe de sorte que la linéarité de la chaîne signifiante produit plusieurs trajectoires. Par exemple, le triptyque est collé, vissé au mur de telle façon qu'il ne peut être enlevé sans que la maison et que le triptyque lui-même ne soient endommagés. Comme les têtes de vis qui servent d'objets dans le récit représentent « des étoiles apocalyptiques » ou des clous de la croix dans le tableau, elles transcendent un discours biblique et servent d'emblèmes à l'Incarnation, à la Crucifixion, au Second Avènement du Christ, etc.¹¹. En même temps, les étoiles sont une référence intratextuelle à la poésie de l'un des personnages, elle-même influencée par *l'Apocalypse* (p. 35). Le fait que le triptyque ne

9 Le conservateur de la Colonie Codrington dit plus tard : « Laissez May-Beth (métonymie signifiant les peintures de Mme Codrington) parler elle-même ».

10 Le lecteur peut ajouter ses associations à celles de Matt. Non seulement ce dessin du Christ est une représentation bien connue de l'homme en tant que microcosme — on pense par exemple à une gravure d'Agrippa de Nettesheim — qui renforce l'image de Christ en tant que Dieu-homme, mais la sainte roue rappelle aussi le *mandala*. Bien que l'association ne soit pas ici exprimée par Matt, elle doit s'imposer au lecteur puisque plusieurs références sont faites à ce diagramme sacré dans *A New Athens*, et que Mme Codrington en discute même avec Matt.

11 L'influence de l'Apocalypse est très présente dans le passage. En fait, il y fait explicitement référence : « De nombreux anges apparaissent devant le Trône et plusieurs images sont tirées de l'Apocalypse de saint Jean l'Évangéliste. Les nombres sept et trois jouent un rôle important », etc. (p. 215). Le narrateur ne semble pas croire au pouvoir évocateur des images ni croire le narrataire capable de reconnaître leur source, l'Apocalypse. Ici donc, la description ajoute quelque chose que l'image seule peut ne pas réussir à suggérer au descripteur ; lorsqu'elle donne au signifiant Apocalypse, lequel serait une information suffisante, une expansion exhaustive (Le-Livre-de-l'Apocalypse-de-saint-Jean-l'Évangéliste), la linéarité descriptive devient presque parodique.

puisse pas être déplacé correspond aux intentions de l'artiste » (p. 210), et, par là, appelle plusieurs interprétations métaphoriques, cependant que « la transfiguration céleste » d'objets de quincaillerie témoigne du désir du peintre fictif — et du texte — d'opérer une métamorphose du quotidien¹². Dès lors, la description, dans la lecture, se spatialise et devient une spirale matricielle de significations.

Comme on pouvait s'y attendre, le jeu de va-et-vient entre les polarités et leur implication est particulièrement évident dans le traitement de l'espace. En premier lieu, un triptyque implique un usage paradoxal de l'espace, puisque trois panneaux alignés forment une œuvre unique — ici une trine mise en abyme de la Divinité — qui requiert des perceptions globales et successives. La matérialité spatiale de l'œuvre retient l'attention du descripteur : il détaille l'assemblage asymétrique de ses parties, parfaitement ajustées l'une à l'autre, ce qui impose une continuité, mais à différents niveaux, ce qui suppose quelque discontinuité ; il s'intéresse aux surfaces environnantes, auxquelles Mme Codrington « avait accordé un soin extraordinaire » ; il insiste, à trois reprises, sur le lien indissoluble entre le tableau et la « chambre haute », car, dans ces conditions, « toute personne désirant regarder la *Population de Stoverville, Ontario, entrant dans la Nouvelle Jérusalem* aurait à se rendre à l'endroit même nommé dans

le titre. Ou aux endroits » (p. 210). Dans ce pluriel surprenant, les deux espaces représentés, le terrestre et le céleste, sont confondus, cependant que s'abolit la différence entre le représenté et le référentiel.

En deuxième lieu, la description s'attarde sur la manière dont *la Nouvelle Jérusalem* rapproche les « polarités ». Elle réconcilie les tendances contradictoires de la représentation, « le ferme coup de crayon de l'artiste » et la surface floue¹³, apportant ainsi « au monde physique sa définition massive dans l'espace, ainsi que ses indécises possibilités symboliques, les polarités d'Ensor et de Spencer » (p. 212). La description combine « les deux possibilités fondamentales de l'espace pictural » illustrées par le tableau de James Ensor, *l'Entrée du Christ à Bruxelles*, et par celui de Stanley Spencer, *Résurrection*. Alors que dans le premier tableau nos « yeux sont rivés sur le centre de la scène », c'est-à-dire sur la silhouette du maître, dans le dernier, un mouvement « s'opère à travers l'espace représenté », au fur et à mesure que les « foules » « nouvellement éveillées » « affluent » vers le Paradis (p. 212). De la même façon, dans *la Nouvelle Jérusalem* « existe une impulsion, forte et sans faille, de mouvement continu » dépeignant l'« ascension, au départ de ce monde » et la descente « vers l'enfer de feu et de fumée sulfureuse » (p. 212). Mais, alors qu'« un défilé terrestre traverse le tableau d'ouest

12 Voir la vision des âmes sauvées montant à travers une « chaîne de nuages opalescents, de cumulus, gonflés, roses, blancs et bleus, s'enflant comme s'ils étaient soufflés par quelque saint *pneuma*. Ils forment les barreaux de l'échelle qui conduit à la béatitude » (p. 213). Ici, les éléments décrits appartiennent à un groupe d'images verbales et iconiques (nuages, échelle, *pneuma*) et le vocabulaire (*pneuma*, saint, Béatitude) relève d'un lexique théologique. La comparaison métonymique brouille les frontières — entre le référent peint (les nuages) et, sinon un référent réel, le référent métaphorique de l'exhalaison divine, entre l'inspiration du peintre et le souffle créateur.

13 Cela rappelle la distinction optique / haptique (Alois Riegl) et linéaire / pictural (Wöfflin).

en est, de l'innocence à la dépravité » (p. 213), « une présence centrale, transcendante, comme dans l'œuvre d'Ensor, se trouve au cœur de l'action. Tout cela est vu de la rivière » (p. 213).

Toutefois, « la caractéristique la plus dérangement du tableau », son « aspect le plus mystérieux, le plus merveilleux [...] simplement considéré en tant que tableau » (p. 214), « la touche magistrale de l'artiste » (p. 215) à laquelle le descripteur admiratif retourne encore et encore, c'est sa capacité de rendre le déroulement de « l'action décrite dans l'espace et en dehors de l'espace simultanément » (p. 211). Le triptyque est un oxymoron visuel. « L'union étrange de la spatialité et de la non-spatialité » s'impose avec le plus d'évidence dans le panneau du haut (p. 215), qui transcrit la promesse de *la Nouvelle Jérusalem* en termes non spatiaux, trinitaire et non édénique. Là, le « Père apparaît comme une percée de soleil explosive, d'une incroyable radiance, envahissante, sans formes ou limites », le Christ, l'homme-Dieu, comme une roue, et le Saint-Esprit, comme la traditionnelle colombe dont les « ailes étendues » projettent « des langues de feu » verticales (p. 215). Dépassant sa première analyse du phénomène, lorsqu'il avait parlé de « l'impression visionnaire de la convergence de la spatialité et de la non-spatialité » (p. 211, les italiques sont de moi), le narrateur affirme maintenant : « L'artiste a refusé d'assigner à la Trinité un emplacement dans les étendues célestes [...]. Aussi les nuages du premier panneau et la fumée noire du second laissent-ils place, dans le panneau le plus haut, à une ambiguïté décon-

certante. *Y a-t-il de l'espace dans le tableau ou non ? Il est impossible de se prononcer là-dessus.* Le peintre défie le spectateur de localiser Dieu. Mais Dieu est là » (p. 215. C'est moi qui souligne la seconde phrase).

Curieusement, le descripteur rend la déspatialisation accomplie par le peintre en s'attardant sur les références spatiales : l'« intense luminescence du Père est concentrée en haut, au centre », le Christ est « au cœur même de cette exubérante impulsion créatrice » et le Saint-Esprit, « au-dessus, à la tête de l'œuvre entière », comme si l'impression de non-spatialité visuelle ne pouvait être transcodée sans procédés verbaux de localisation spatiale, lesquels renforcent la linéarité inhérente à la description. Néanmoins, la description peut inscrire à la fois les espaces hétérogènes mais simultanés du tableau et du descripteur / descriptaire lorsqu'elle met en relief leur inversion : ce qui est « à notre gauche » « serait à la droite de l'espace peint » (p. 212. Voir aussi p. 209). Le tableau devient un miroir visionnaire dans lequel l'invisible peut être vu. Ici encore le regard du spectateur n'est pas étranger à la création d'un tel sens de l'espace. « Selon que l'on choisit de regarder un panneau ou l'autre du triptyque, la composition semble reculer ou rester à proximité du spectateur, au *premier plan* » (p. 211). Cet énoncé s'applique aussi, *mutatis mutandis*, au traitement descriptif de l'espace que l'on peut considérer comme une succession d'énoncés dans une lecture linéaire, mais qui forme aussi des blocs de représentations et des réseaux d'isotopies dans une lecture rétroactive et tabulaire ¹⁴.

14 « C'est le résultat de la superposition des différentes lectures des unités d'un texte que nous appelons lecture tabulaire » (Groupe μ, p. 58).

Quoique j'aie jusqu'ici dissocié espace et temps, il va de soi que la dimension temporelle est cruciale. Le descripteur va et vient entre plusieurs temporalités. Le schéma narratif de *la Nouvelle Jérusalem* — l'ascension des élus de Stoverville et la descente des damnés — présuppose une localisation temporelle : la population est montrée *entrant* dans la Nouvelle Jérusalem. Le participe présent indique un processus, une action en cours. Pourtant cet événement s'inscrit dans un temps qui n'en est pas un. Le Jugement dernier n'est pas un jour à la fin des temps, c'est maintenant et toujours. Parmi les sept élus de Stoverville, qui se tiennent au pied du Christ ressuscité, six sont morts, mais le septième, anonyme, est un personnage qui rappelle fortement le narrateur. Peut-être dans le but de suggérer le passage du moment de la découverte à celui de la connaissance de l'œuvre, le narrateur utilise au début le prétérit pour décrire le triptyque (par exemple : « Quelque chose dans le tableau, indéniablement, faisait penser à Ensor », p. 211) avant de passer au présent de la description iconique, qui fait ressortir la synchronie, la simultanéité de toutes les parties (Marin) : quelques saints « portent sur le bras ou sur l'épaule de livres oiseaux ; d'autres conduisent des bêtes mystiques, des léopards, des poneys et des paons. Tous se dirigent vers le haut, à

travers l'étendue du panneau I » (p. 214). En outre, le descripteur a l'habitude d'aligner le temps du spectateur et le temps représenté à l'aide de verbes introducteurs de perception qui projettent souvent un spectateur généralisé. « Nous *voyons* les grandes maisons des riches, à l'est de la ville [...] qui sont *en train de tomber* dans le chaos éternel » ; (p. 213. les italiques sont de moi). Les temps eschatologique, historique et subjectif se replient les uns sur les autres.

Mais le tableau a lui aussi un passé : sa genèse, que le narrateur évoque, en insistant sur le travail solitaire, patient et humble de l'artiste ¹⁵ (p. 210-211). « La peinture, ce n'est pas de la rêvasserie, c'est d'abord un métier manuel et il faut le faire en bon ouvrier », disait Renoir (Debray, p. 129). En outre, le narrateur-descripteur replace le triptyque dans une perspective diachronique intericonique, qui s'étend des mosaïques de San Vitale à James Ensor et Stanley Spencer. Peut-être parce qu'il ne fait pas confiance à sa capacité de rendre parfaitement les caractéristiques de *la Nouvelle Jérusalem*, ou parce qu'il veut conférer à Mme Codrington l'autorité de peintres célèbres ¹⁶, il compare longuement le tableau à *l'Entrée du Christ à Bruxelles*, d'Ensor, et à *la Résurrection*, de Spencer, qui constituent des « polarités » picturales ¹⁷. Si les trois œuvres

15 « Les murs avaient été peints, repeints, repeints et planés, sablés et planés encore et peints et repeints » (p. 211). Ici, l'expansion linéaire rend la durée de l'action représentée.

16 La motivation de l'auteur est un peu différente : il peut vouloir conférer à son triptyque imaginaire la légitimité des peintures réelles.

17 Ainsi, dans la description d'un tableau fictif, le roman enchâsse la description de deux tableaux réels. Les traits que le narrateur sélectionne peuvent ne pas correspondre à ceux que la lectrice aurait choisis ; par exemple, Hood ne mentionne jamais les aspects parodiques et satiriques du tableau d'Ensor. De toute façon, puisque les descriptions ont été introduites dans un but précis, c'est leur fonction dans l'économie du roman qui devrait être analysée.

représentent des moments particuliers dans la tradition des œuvres religieuses, elles n'en sont pas moins placées hors du temps, par le présent intemporel du descripteur et du descriptaire. Bien qu'ils préparent et retardent la révélation du contenu pictural du triptyque, et donc allongent la chaîne verbale, les commentaires sur les œuvres d'Ensor et de Spencer arrivent, par une stratégie narrative de duplication, à miner la successivité de la description qui les inclut. Car, au lieu d'apparaître en deux blocs, ces commentaires sont présentés en quatre morceaux — Ensor, Spencer, retour à Ensor et à nouveau Spencer —, ce qui met en évidence leurs oppositions et crée une sorte de rythme. Cette fragmentation, alliée à un éparpillement d'allusions aux deux peintres, stimule une lecture récursive et la construction de structures verticales d'isotopies.

Un autre procédé contribue à un effet similaire de délinéarisation : les panneaux du triptyque ont été numérotés selon une logique sémantique et non spatiale. Le panneau I décrit le départ de ce monde, l'ascension, le panneau II, la descente en enfer, et le panneau du milieu, le plus haut, est « considéré logiquement comme le troisième, puisqu'il est le terme d'un groupe et le Paradis perdu de l'autre » (p. 212). Pourtant, après avoir expliqué à deux reprises « la terminologie » acceptée, le descripteur analyse d'abord le panneau I, puis le panneau III en laissant le panneau II pour la fin¹⁸. Sa modification de l'ordre annoncé implique la remise en question de

cet ordre : si utile que puisse être ce type de numérotation pour les critiques d'art, il transforme le simultané en successif, ne peut correspondre à aucune logique narrative et, bien qu'il réponde peut-être à une logique symbolique, dans la mesure où le panneau III représente la Trinité, il effectue ce que l'artiste avait évité et réduit le spirituel à une localisation dans une séquence, qu'elle soit temporelle ou spatiale. Le discours donc ne peut pas rendre parfaitement compte du visuel. Néanmoins, le descripteur tente de surmonter de telles limitations linguistiques en montrant le hiatus entre les deux ordres et en tentant, par l'imposition de son propre ordre, de jouer avec la référentialité temporelle ou spatiale.

En fait, en dépit de ses limitations, la description, par sa manipulation des temporalités et des temps grammaticaux — ressources propres à la langue —, peut suggérer une qualité particulière au triptyque. Sans avoir besoin de mettre les points sur les i comme il avait été obligé de le faire dans le cas de la fusion de la spatialité et de la non-spatialité, le descripteur peut suggérer que le temps et l'intemporel se confondent dans le monde représenté comme dans son référent.

Dans l'ensemble, les descriptions des Régates et de la *Nouvelle Jérusalem* brouillent la dichotomie mot / image avec des moyens opposés — la première, en révélant la linéarité du pictural, la seconde, en jouant sur la tabularité de la description, et sa capacité à construire des effets de

18 Le descripteur suit le mouvement des yeux, comme on le ferait pour le tableau d'Ensor, où l'on cherche « passionnément » la vue promise du Christ au milieu du tableau.

densité à partir d'éléments discrets¹⁹. Toutes deux parviennent à ce résultat en tenant compte du processus de lecture, qu'il s'agisse d'un texte ou d'un tableau.

En ce qui concerne l'ensemble du récit, puisque les tableaux sont des objets sur lesquels les personnages — peintre et interprète — exercent une action, leurs descriptions sont étroitement intégrées à la chaîne narrative. *La Nouvelle Jérusalem* illustre — et, ainsi, relaie plus loin dans le récit — l'idée de Mme Codrington, selon laquelle « un tableau devrait re-actualiser la Rédemption et le Rachat » (p. 171). Aussi la vision de la cité céleste interpénétrant la terrestre Stoverville est-elle placée avec à-propos à la fin du roman puisqu'elle est le but de la trajectoire du texte et de la lecture. Toutefois, les descriptions, comme toutes les descriptions, sont « un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs » (Hamon, p. 5). Elles résistent à la linéarité le plus souvent en attirant l'attention — grâce aux procédés de redondance et de parallélisme — sur un certain nombre d'isotopies. Ces dernières sont imbriquées dans un système intratextuel qui, d'un côté, relie *les Régates*, et *la Nouvelle Jérusalem* aux portraits dont je n'ai pas parlé, et de l'autre relie les tableaux à l'ensemble du récit et à son intertexte. Pour autant que les descriptions introduisent le jeu du même dans le différent, elles servent aussi de connecteurs entre les pluri-isotopies du texte et, en tant

que tels, demandent une lecture fortement récurrente. Pausés dans le flux de la narration, les descriptions deviennent des lieux d'intense activité pour la lectrice.

En d'autres termes, les tableaux sont des miroirs dans lesquels tous les aspects du texte sont reflétés — le scénario de la Rédemption, les thèmes métaphysiques (l'intersection de l'espace et du temps, la dimension mystique du quotidien), les thèmes religieux (les mystères de l'Incarnation et de la Trinité) et, dernier aspect qui n'est pas le moindre, le code de représentation. Dans leur jeu sur et avec la linéarité et la spatialisation, les descriptions reflètent leur contribution à la structure : l'aspiration de la narration vers une « forme spatiale » (Joseph Frank). Lorsqu'elles fondent « des inventions célestes sur la vie ordinaire » (p. 211), leur stratégie de transfiguration réfléchit le désir qu'a le roman d'opérer entre « le monde purement naturel » et le « monde de la vision », une fusion soulignée par l'entrecroisement des images picturales et verbales. L'analyse des *mises en abyme* nécessiterait une étude en elle-même et nous éloignerait de notre sujet plus limité²⁰.

Ce qui doit plutôt retenir notre attention, c'est la picturalité de ces jeux de miroirs, qui permet la réfraction du monde, visible et invisible. Les tableaux visionnaires de Mme Codrington constituent un saut qualitatif dans le développement « sur-réaliste » du récit ; ils projettent, à grande échelle, une dimension de l'existence qui

19 Bal définit, après Goodman, la densité comme « conveying the fundamental inseparability of individual signs, as the opposite of directness » (1991, p. 14).

20 Pour la discussion de quelques aspects des relations entre *la Nouvelle Jérusalem* et le roman complet, voir Lawrence Matthews, « The Secular and the Sacral : Notes on *A New Athens* and *Three Stories* by Hugh Hood », dans *Before the Flood*, p. 227-228.

est introduite plus timidement dans les épisodes du train et du bateau fantômes. L'art visionnaire naturalise le surnaturel et le rend acceptable dans la narration. L'exposé des attributs de la Trinité, qui pourrait être ennuyeux dans un roman, devient admissible lorsqu'il est imagé. De cette façon, Hood peut se laisser aller à un penchant didactique, qui se manifeste avec évidence dans l'entrelacement de la description pure et des commentaires du narrateur. (Bien qu'il soit provoqué par le tableau, le commentaire peut, en de rares occasions, sembler dépasser la mesure : par exemple, dans le défilé vers le Paradis, certaines personnes sont « sauvées beaucoup plus par la bonté divine et l'expiation de Jésus que par leur propre coopération avec la grâce » (p. 214)). En outre, par l'intermédiaire des tableaux de Mme Codrington, l'auteur incorpore dans son récit la présence du Mal : peu présent dans l'intrigue, le Mal est illustré dans les portraits des personnages politiques comme Hérode et Judas, et dans le tableau *la Nouvelle Jérusalem*, par « la ville infernale, où les démons rôdent et où l'on peut presque entendre les hurlements des suppliciés » (p. 213).

En outre, un avantage spécifique du visuel dans le dessein du roman est précisément sa relation à l'espace. Le triptyque de *la Nouvelle Jérusalem* est devenu une peinture murale inséparable de son sup-

port, comme pour rappeler la première fonction de l'art chrétien : « une image qui fait le plein de sa fonction symbolique à toutes chances d'être parasitaire et pariétale », écrit Régis Debray (1992, p. 66), qui mentionne le retable de l'autel, la fresque de la nef latérale. Les douze tableaux de Mme Codrington (notez le chiffre symbolique) restent exposés dans sa maison, qui devient la Colonie Codrington pour l'Encouragement de l'Art Visionnaire²¹ — non pas un musée, mais bien plutôt un temple²². Liés à la « chambre haute », qui emblématise l'inspiration divine, les tableaux peuvent conserver un peu de la fonction des images sacrées telle qu'elle était envisagée par Thomas d'Aquin : si elles ne peuvent tout à fait servir de médiation liturgique, elles serviront de médiation pédagogique : « La *forma* comme *transitus* vers le divin » (Debray, p. 99). Produits par une Canadienne, rattachés à un lieu canadien dans la Nouvelle Athènes canadienne, les tableaux témoignent d'un *continuum* religieux et culturel dans lequel le mystère de la grâce est toujours présent.

Si le paradoxe de l'art iconique est de rendre visible l'invisible, la littérature, pour sa part, rend lisibles à la fois le visible et l'invisible. Bien que le visuel corresponde à « un insondable, urgent besoin d'icônes, de signaux imaginés de la vie céleste » (p. 121), le verbal possède peut-être un

21 L'œuvre de Mme Codrington ajoute une dimension (figurée) à l'art canadien qu'elle considère comme « coupé du monde des visions [...] Des arbres et des Indiens » (p. 171). C'est là toutefois une opinion partisane et on pourrait facilement soutenir, par exemple, que l'œuvre de Lawren Harris comporte une dimension mystique, malgré ses arbres. Ai-je besoin d'ajouter que l'œuvre de l'artiste canadienne Noreen Mallory, l'épouse de Hood, est visionnaire ?

22 La peinture de Mme Codrington évite ainsi le sort du tableau de Spencer intitulé *Résurrection* : conçu pour être un retable (il avait donc au départ une fonction sacrée), il est maintenant à la Tate Gallery, où, œuvre d'art autonome, il fonctionne dans un nouveau régime de l'image.

léger avantage sur l'iconique. Les tableaux de Mme Codrington sont — permettent — une révélation, mais la révélation a été exposée dans le Livre des Livres. Lorsque Mme Codrington définit l'art comme « l'une des diverses langues » (p. 168), sa référence à la Pentecôte implique une vision de l'art comme interface entre le Monde et le Verbe. Dans l'ensemble, en dépit de tensions mineures ²³, il n'y a, dans le roman catholique de Hood, pas d'opposition fondamentale entre mot et image.

Tous les deux sont des signes dans un système universel de signification dérivé de l'Énergie divine. « *Speculum est Christus* » (Gaspar Schott, 1657, cité dans Debray, p. 87). En conséquence, mot et image peuvent relayer, chacun dans son glissement particulier de métaphores, le même trope central, de telle manière que la littérature et l'art sont des « analogies profanes de l'Écriture sainte » (*Before the flood*, p. 32 et 38).

(Traduction : Nicole Côté)

Références

- BAL, Mieke, *Reading Rembrandt, Beyond the Word-image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- GROUPE µ, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, (Recherches littéraires), 1993.
- HOOD, Hugh, *A New Athens*, Downsview, ECW Press, 1977.
- — —, *The Governor's Bridge is Closed*, Ottawa, Oberon Press, 1973.
- MARIN, Louis, *Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
- MILLS, John, *Hugh Hood and the Anagogical Method*, dans Struthers, p. 94-112.
- STRUTHERS, J.R. (Tim), *Before the Flood*, Hugh Hood issue, *Essays on Canadian Writing*, 13/14 (Winter/Spring 1978-1979).

²³ La tension entre le verbal et le pictural peut rester minimale parce que les peintures de Mme Codrington ne sont que des constructions fictives et que les tableaux de référence ne sont utilisés que comme exemples, et n'ont donc pas à être parfaitement décrits.