

Sylvain Brehm

Université du Québec à Montréal

Le rôle de l'imaginaire dans le processus de référenciation

[...] la lecture elle-même est un théâtre où nous rameutons des souvenirs comme autant de toiles peintes; un théâtre vide où nous prêtons aux dieux des masques de chair : les visages qui nous sont familiers¹.

Gérard Macé,

Illusions sur mesure

Etymologiquement, le terme « fiction » dérive du verbe latin *fingere* qui signifie, notamment : « inventer ». Domaine de *l'inventio* , le récit de fiction est l'espace de tous les possibles, en raison de son autonomie à l'égard du réel. Paradoxalement, en raison de sa dimension mimétique, le récit fictionnel est, aujourd'hui encore, la cible de nombreuses attaques de la part de ceux qui y voient un instrument

1. Gérard Macé, *Illusions sur mesure*, Paris, Gallimard, 2004, p. 66.

insidieux coupable de générer un monde des apparences trop conformes au réel. De fait, le rapport ambigu entre le monde auquel réfère l'œuvre de fiction et le monde réel a donné lieu à des prises de position qui, bien que reposant parfois sur des prémisses radicalement différentes, se répondent et se confortent. Les mises en garde de Barthes et de Riffaterre contre « l'effet de réel » et « l'illusion référentielle » font écho, en ce sens, à la condamnation platonicienne des poètes.

Les travaux de Paul Ricœur sur la métaphore poétique et la temporalité narrative² procèdent de la volonté d'échapper à l'alternative aliénante et stérile que constituent, d'une part, le refus de considérer l'autonomie du régime fictionnel et, d'autre part, la valorisation exclusive de la fonction autoréférentielle du texte littéraire. La démarche de Ricœur tend à la fois à concilier et à dépasser ces deux positions antagonistes. En évoquant le *monde du texte*, Ricœur met en lumière le fait que l'œuvre de fiction est porteuse d'une « proposition de monde ». Ce monde n'est pas assimilable au monde réel. Il doit plutôt être envisagé à la manière de ce que Husserl nomme un « quasi-monde », un monde du « comme si³ », qui, en dépit de sa potentielle conformité au réel ne s'actualise que dans la lecture :

[la notion de monde du texte] exige que nous *ouvrions* l'œuvre littéraire sur un « dehors » qu'elle projette devant elle et offre à l'appropriation critique du lecteur. Cette notion d'ouverture ne contredit pas celle de clôture impliquée par le principe formel de configuration. Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur le monde, à la façon d'une *fenêtre* qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert. Cette ouverture consiste dans la *pro-position d'un monde susceptible d'être habité*. [...] C'est de cette façon que l'œuvre littéraire échappant à sa propre clôture, se rapporte à... se dirige vers..., bref est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le

2. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1975, 411 p., ainsi que la trilogie *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1983, 1984 et 1985.

3. Edmond Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Jean Vrin, 1947, p. 49-50.

monde de l'œuvre constitue ce que j'appelle une *transcendance immanente* au texte⁴.

Il reste cependant à déterminer comment la lecture conduit effectivement au déploiement et à l'appropriation du monde visé par le texte. Il m'apparaît essentiel, pour ce faire, d'analyser le processus de référenciation grâce auquel on construit et l'on fait sien le monde de l'œuvre. Je me contenterai, dans le cadre de cet article, d'apporter quelques éléments de réponse. Après avoir rendu compte du rôle de l'image et de l'imagination dans le processus de concrétisation de la référence, je tenterai de montrer comment, en pratique, la mobilisation de tel ou tel type de référent permet à deux mondes, celui du texte et celui du lecteur, de se rejoindre.

Lecture et images

À la différence de la situation *dialogale*, le discours écrit se caractérise par son incapacité à désigner directement l'objet qu'il évoque. Aussi, à défaut de pouvoir être montrée ou, à tout le moins, située par rapport à un *ici et maintenant* communs aux interlocuteurs, la référence du texte littéraire doit être construite. Pour Ricœur, c'est à l'imagination qu'est dévolu le pouvoir de donner corps à une signification émergente, à la manière du *schème* kantien produisant une image pour un concept. Ricœur n'analyse cependant pas les modalités de ce travail de l'imagination, laissant les théoriciens de la lecture prolonger la réflexion :

Le passage à l'aspect quasi sensoriel, le plus souvent quasi optique, de l'image est dès lors facile à comprendre. La phénoménologie de la lecture offre ici un guide sûr. C'est dans l'expérience de la lecture que nous surprenons le phénomène de retentissement, d'écho ou de réverbération, par lequel le schème à son tour produit des images. En schématisant l'attribution métaphorique, l'imagination se diffuse en toutes directions, réanimant des expériences antérieures, réveillant

4. Paul Ricœur, *Temps et Récit II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1991, p. 190.

des souvenirs dormants, irriguant les champs sensoriels adjacents⁵.

Selon Wolfgang Iser, dont Ricœur souligne justement l'intérêt des travaux, « l'image est le mode d'apparition de l'objet littéraire⁶ ». Pourtant, l'objet littéraire, tel qu'il se présente au lecteur, n'est qu'un ensemble de signes textuels. Est-ce à dire que la compréhension d'énoncés verbaux donne nécessairement lieu à la formation de représentations imagées? Si oui, quelles sont les caractéristiques des images convoquées et/ou produites lors de la lecture?

Tout au long du XX^e siècle, le rôle de l'image dans la vie psychique a donné lieu à de vifs débats. Les travaux menés en psychologie cognitive et en psycholinguistique ont permis d'avoir une connaissance beaucoup plus fine des processus mis en œuvre pour comprendre des énoncés textuels. Même s'il n'existe toujours pas de véritable consensus dans la communauté scientifique, plusieurs chercheurs s'entendent pour reconnaître que les images mentales assument une importante fonction cognitive. Toutefois, comme le précise le cognitiviste Michel Denis, il importe de préciser les limites du champ dans lequel l'image joue effectivement un rôle vraiment significatif :

L'image est vue, en somme, non pas comme le lieu de la signification, mais comme un instrument de figuration de la signification. L'imagerie, lorsqu'elle accompagne les processus de compréhension, élabore des produits cognitifs optionnels, dont la nature et la structure restent foncièrement distinctes de celles des représentations qui codent la signification de l'énoncé⁷.

5. Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1986, p. 245.

6. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 254. Précisons qu'Iser accorde un statut spécifique à l'image formée au cours de la lecture, en affirmant qu'elle résulte de synthèses passives réalisées à un niveau infraliminal et qu'elle constitue un moyen terme entre ce que l'on pourrait appeler la représentation iconique (l'« image mentale ») et la représentation conceptuelle de l'objet.

7. Michel Denis, *Image et cognition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1989, p. 11.

Dans les faits, un lecteur serait bien en peine d'élaborer une représentation imaginaire d'un énoncé tel que « [...] ils avisèrent six cent soixante chevaliers montés à l'avantage sur chevaux légers [...] »⁸ en raison des limites auxquelles se heurte la capacité imaginative de chaque individu. Pourtant, l'énoncé n'en demeure pas moins parfaitement intelligible. On est confronté à la même difficulté dès que l'on envisage des énoncés qui renvoient à un référent abstrait. Quelle image peut-on former à la lecture de l'incipit de la nouvelle d'Anne Hébert *Le Torrent* : « J'étais un enfant dépossédé du monde »⁹ ?

Ce constat invite non pas à nier le rôle de l'image mais bien, comme le suggère Michel Denis, à distinguer la représentation sémantique d'un énoncé de sa représentation imagée, l'une et l'autre étant néanmoins liées. La représentation imagée d'un énoncé constitue le produit d'une activation supplémentaire, sous une forme figurative, d'une partie ou de la totalité de la représentation sémantique d'un énoncé. Or, selon Denis, l'activation d'une représentation imagée est soumise à l'influence de l'énoncé verbal, mais également de l'orientation cognitive, spontanée ou induite, du lecteur. En d'autres mots, l'élaboration ainsi que la nature des images mentales sont déterminées et orientées à la fois par le texte lui-même, mais aussi par les représentations contenues dans la mémoire des individus. Lorsque, par exemple, on considère le concept attaché au mot « chat », on peut supposer l'existence d'une représentation conceptuelle composée d'un ensemble de traits sémantiques, tels que : « est nyctalope », « a des griffes », « est agile », etc. Cependant, il est peu vraisemblable qu'un lecteur rencontrant l'énoncé « Tapi dans l'herbe, le chat bondit et s'empara d'un moineau qui venait de se poser » active toutes les représentations conceptuelles qu'il a des chats et des moineaux (c'est-à-dire la totalité de son savoir rattaché à ces entités). En outre, compte tenu de la signification de l'énoncé, le traitement cognitif du lecteur,

8. François Rabelais, *Pantagruel*, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 465.

9. Anne Hébert, « Le torrent », dans *Le torrent*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1989, p. 19.

relativement au concept « chat », va privilégier les traits sémantiques « a des griffes » et « est agile ». Les autres traits seront actualisés à un moindre degré, voire pas du tout¹⁰.

La conclusion à laquelle aboutit Michel Denis me semble constituer le point d'arrimage entre les travaux menés dans le cadre de la psychologie cognitive et ceux de certains théoriciens de la lecture, comme Wolfgang Iser, dont j'ai parlé plus haut. Pour Iser, en effet, « [L]orsque nous lisons un texte, nous produisons des images mentales parce que les aspects schématisés du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit¹¹ ». Wolfgang Iser, il est vrai, accorde une importance particulière à l'interaction du texte et du lecteur, et plus précisément au rôle structurant du texte à l'égard de la représentation imagée élaborée par le lecteur. Pour lui, le texte oriente l'élaboration des contours d'une forme, au gré de synthèses progressives, dans la conscience du lecteur. Les contenus imaginaires variant d'un individu à un autre, le remplissage de cette forme n'est jamais totalement identique. La variabilité des contenus imaginatifs tient précisément au fait, comme nous venons de le voir, que tous les lecteurs n'activent pas un processus de figuration de manière identique.

Une telle conception appelle, toutefois, au moins deux remarques. D'une part, en affirmant que l'image est le mode d'apparition de l'objet littéraire, Iser réduit le monde ainsi déployé à sa dimension « iconique ».

10. Bien qu'adoptant une perspective sémiotique, Umberto Eco propose un modèle comparable, à certains égards, à celui décrit par Michel Denis (je pense notamment aux opérations accomplies par le « Lecteur Modèle », doté d'une compétence encyclopédique). Toutefois, Eco s'intéresse exclusivement à la compréhension du texte et non à sa figurabilité, c'est-à-dire à la fonction cognitive de l'image dans l'acte de lecture. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 315 p.

11. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 248. Notons qu'Iser est l'un des rares théoriciens à avoir pris en considération le rôle de l'image dans l'acte de lecture. Iser a poursuivi sa réflexion sur l'imaginaire dans *The Fictive and the Imaginary*, sans s'en tenir, toutefois, spécifiquement à la lecture. Voir Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, 347 p.

Cela apparaît incontestablement réducteur et il suffit de penser à un texte comme *Le Parfum*, de Patrick Süskind, pour s'en convaincre :

Grenouille était assis sur ce tas [de bûches], jambes allongées, le dos appuyé à la paroi de la grange; il avait fermé les yeux et ne bougeait pas. Il ne voyait rien. Il n'entendait ni ne ressentait rien. Il sentait uniquement l'odeur du bois qui montait autour de lui et restait prise sous l'avant-toit comme sous un éteignoir. Il buvait cette odeur, il s'y noyait, s'en imprégnait par tous ses pores et jusqu'au plus profond, devenait bois lui-même, gisait comme une marionnette en bois, comme un Pinocchio sur l'amas de bois, comme mort, jusqu'à ce qu'au bout d'un long moment, une demi-heure peut-être, il éructe enfin le mot « bois »¹².

Cette minutieuse description des sensations olfactives d'un personnage fictionnel confirme à quel point « [l]a littérature nous fait vivre une expérience perceptive médiata, dont le support est imaginaire¹³ ». Cette expérience qui coïncide avec celle de la lecture elle-même est, en un sens, l'une des conditions requises pour que l'on puisse s'investir totalement dans l'activité lectorale. Comme l'affirme Iser lui-même, « [c]ette implication fait que le texte est présent en nous et que nous nous rendons présent dans le texte¹⁴ ». Or, on peut difficilement envisager une telle présence à un monde qui ne requiert du lecteur que la formation d'*images* privées de sons, de parfums, de relief. Aussi m'apparaît-il indispensable d'envisager les représentations imaginaires sur le modèle de ce que François Rastier nomme des « *simulacres multimodaux*, qui mettent en jeu des analogues non seulement des percepts visuels, mais auditifs, etc.¹⁵ ».

Ma seconde remarque est suscitée par l'affirmation de Wolfgang Iser selon laquelle le texte « conditionne le point de vue du lecteur dont

12. Patrick Süskind, *Le Parfum*, Fayard, coll. « Le Livre de Poche », 1986, p. 34-35.

13. Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, Sillery/Limoges, Septentrion/Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 9.

14. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 237.

15. François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1991, p. 207.

l'image mentale se forme à l'aide des schémas qui lui sont présentés¹⁶ ». Cette idée, on l'a vu, est en partie accréditée par les travaux menés en psychologie cognitive. Néanmoins, le texte, en tant que tel, ne constitue pas l'objet d'étude des cognitivistes. En revanche, le modèle interprétatif proposé par Iser repose sur une adéquation aussi parfaite que possible entre les directives du texte et les opérations effectivement réalisées par le lecteur :

Le texte, en tant que séquence de schémas, montre que ceux-ci ne sont jamais que des aspects d'une totalité qui détermine un point de vue dans la mesure où c'est à partir de lui que l'état de faits, auquel se rapporte le schéma, peut être constitué en tant qu'horizon sémantique du texte. *La totalité se réalise dès lors que le lecteur investit la position qui lui est indiquée et fait apparaître ainsi le sens du texte dans l'image de représentation qu'il produit*¹⁷.

Les critiques adressées à la théorie d'Iser, qui postule une lecture pré-inscrite dans le texte, dénoncent précisément le fait que seul un lecteur idéal soit en mesure de satisfaire aux exigences posées par Iser. J'aimerais, pour ma part, tenter de montrer comment la relation texte-lecteur, envisagée dans une perspective moins restrictive, permet de mieux rendre compte de la diversité et de la nature des références convoquées par le lecteur.

La concrétisation de la référence

Le monde du texte, comme je l'ai indiqué plus haut, est condamné à demeurer virtuel sans l'intervention d'un sujet qui l'actualise lors du procès de lecture. Or, ce processus ne s'effectue avec succès que dans la mesure où le monde du texte et le monde du lecteur ont un univers de référence au moins partiellement commun, qui renvoie à la fois au monde réel et à un monde fictif constitué par la mémoire intertextuelle (au sens le plus large du terme) d'une communauté. En effet, bien que

16. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 256.

17. *Ibid.* Je souligne.

la dimension fictionnelle du monde du texte ne confère à celui-ci qu'un statut de quasi-monde, il n'en demeure pas moins lié, d'une manière certes complexe et problématique, au monde réel (c'est en vertu de cette homologie qu'un lecteur peut appréhender le monde du texte à partir de sa propre expérience). En outre, le texte peut référer à des personnages, des thèmes ou d'autres œuvres artistiques qui ont contribué à forger la mémoire collective au même titre que la somme des savoirs sur le monde accumulé au cours du temps. De la même manière, ce que Ricoeur appelle « le monde du lecteur » est un ensemble synthétique d'éléments hétérogènes, mais néanmoins interreliés (connaissances, représentations, valeurs, affects etc.), qui procèdent d'une expérience singulière du monde et qui, en retour, en constituent une sorte de *configuration interprétative*. Dès lors, il s'agit de comprendre quel type de référents convoque le lecteur afin d'élaborer un monde fictionnel.

Le roman de Luis Sepúlveda *Le vieux qui lisait des romans d'amour* met justement en scène ce processus, en présentant un personnage lecteur aux prises avec la difficulté d'élaborer une représentation imaginaire du monde auquel réfère le texte. Juan Antonio Bolivar est un homme âgé, dépourvu d'instruction, et qui a appris à lire tardivement en parcourant des romans sentimentaux. Sa connaissance de la littérature et du monde, au-delà des frontières de la portion de jungle qu'il connaît, se limite à ce qu'il a pu glaner au cours de ses lectures. Bolivar apprécie les romans à l'eau de rose non seulement parce qu'ils lui procurent de vives émotions, mais aussi parce qu'ils obéissent à certaines conventions génériques (schéma narratif, structure actantielle, etc.) qui permettent au lecteur sériel d'éprouver rapidement un sentiment de familiarité en découvrant un nouveau texte.

Dans l'extrait qui suit, Juan Antonio Bolivar commence justement la lecture d'un livre qu'il vient d'acquérir :

Le roman commençait bien.

“Paul lui donna un baiser ardent pendant que le gondolier complice des aventures de son ami faisait semblant de regarder ailleurs et que la gondole, garnie de coussins moelleux, glissait paisiblement sur les canaux vénitiens”.

Il lut la phrase à voix haute et plusieurs fois.

- Qu'est-ce que ça peut bien être, des gondoles?

[...] À Venise, apparemment, les rues étaient inondées et les gens étaient obligés de se déplacer en gondoles.

Les gondoles. Le mot « gondole » avait fini par le séduire et il pensa que ce serait bien d'appeler ainsi sa pirogue. La Gondole du Nangaritza¹⁸.

À peine amorcée, la lecture se caractérise par un échec fondé sur une lacune de l'encyclopédie du lecteur. Cet échec est d'autant plus imprévu que le roman sentimental vise généralement à établir une connivence avec son lecteur fondée sur la présence de nombreux éléments stéréotypés. Venise, en particulier, constitue l'archétype de la ville « romantique » dans l'imaginaire occidental. Pourtant, ce lieu mythique, pourvoyeur de rêves et de fantasmes, n'évoque rien pour Juan Antonio Bolivar. Pire, privé d'une compétence encyclopédique adéquate, le Vieux est incapable d'imaginer ce qu'est une gondole.

Toutefois, cette lacune ne semble apparemment pas rédhibitoire, puisque Bolivar parvient à élaborer une représentation mentale de la gondole à partir des indices textuels et d'une connaissance du monde tirée de son expérience individuelle. Cette inférence lui permet d'établir ce qu'Eco appelle un « Type cognitif¹⁹ », c'est-à-dire un procédé pour construire les conditions de reconnaissance et d'identification d'un objet. Le type cognitif constitue une sorte de représentation individuelle d'un ensemble de caractéristiques (visuelles, sonores, etc.) qui permettent de reconnaître un même objet dans la diversité de ses occurrences. Aussi, il importe finalement peu que Juan Antonio ne soit jamais amené à voir une

18. Luis Sepúlveda, *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, Paris, Métailié, coll. « Points », p. 73-75. Mentionnons que Louis Gemenne a également retenu cet exemple pour souligner des convergences entre une perspective théorique et une perspective didactique: « L'effet-lecteur dans un roman de Sepúlveda : entre allégorie et didactique de la lecture littéraire », dans *La lecture littéraire*, 1: « L'interprétation », *Revue de Recherche sur la Lecture des Textes Littéraires*, Klincksieck, novembre 1996, p. 59-70.

19. Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999, p. 171.

vraie gondole et à l'identifier comme telle, dans la mesure où il parvient à se la représenter en lui attribuant l'image de sa pirogue. Certes, cet artifice fait reposer la lecture sur une « illusion cognitive²⁰ », puisque la compréhension est feinte. Mais, comme le note Bertrand Gervais, si cette dernière « ne repose sur aucune base valide, elle n'en est pas moins fonctionnelle, assurant la progression à travers le texte²¹ ».

Toutefois, s'il est relativement aisé d'imaginer une gondole sur le modèle d'une pirogue lorsque l'on est un habitué de la navigation fluviale, il est beaucoup moins commode, quand on n'a jamais quitté sa région natale, de construire une représentation imaginaire d'une ville aussi singulière que Venise :

[...] Quand arriva l'heure de la sieste, il avait lu environ quatre pages et réfléchi à leur propos, et il était préoccupé de ne pouvoir imaginer Venise en lui prêtant les caractères qu'il avait attribués à d'autres villes, également découvertes dans des romans²².

Incapable, par la force des choses, d'imaginer Venise sur la base d'une connaissance empirique, Juan Antonio Bolivar mobilise un autre type de connaissances que dans la situation précédente. Cette fois-ci, en effet, Bolivar fait appel à des représentations élaborées à la suite de lectures antérieures. Ces représentations constituent, dans l'imaginaire du vieil homme, les lieux propices aux intrigues amoureuses dont il se délecte. Ici, l'imagination n'est pas seulement reproductrice, en ce sens qu'elle ne vise pas à reproduire mentalement un objet connu. Une ville européenne constitue, pour Bolivar, un objet complexe et radicalement différent de son univers de référence, aussi l'imagination doit-elle procéder à une synthèse des représentations héritées de l'expérience de lecteur du vieil homme et des souvenirs issus de son unique voyage :

20. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, p. 67.

21. *Ibid.*

22. Luis Sepúlveda, *op. cit.*, p. 75.

En lisant les noms de Paris, Londres ou Genève, il devait faire un énorme effort de concentration pour se les représenter. La seule grande ville qu'il eût jamais visitée était Ibarra, et il ne se souvenait que confusément des rues pavées, des pâtés de maisons basses, identiques, toutes blanches, et de la *Plaza de Armas* pleine de gens qui se promenaient devant la cathédrale²³.

On peut, dès lors, identifier trois types de situations²⁴, selon qu'un texte réfère à :

- quelque chose (objet, fait, lieu, etc.) que l'on connaît;
- quelque chose dont nous n'avons pas d'expérience directe, mais dont nous pouvons faire l'expérience (par exemple un pays étranger, dont on peut acquérir une connaissance grâce à des photographies, des documentaires, des récits, etc.);
- quelque chose dont nous ne pouvons plus faire l'expérience nous-mêmes, mais qui demeure un objet connu grâce au savoir transmis par la collectivité (par exemple : le Moyen Âge).

La lecture d'un même texte peut évidemment nous confronter à ces trois types de situations. En outre, dans chacune d'entre elles le lecteur est appelé à mobiliser des références de nature différente. Ainsi, dans le premier cas, il s'agira surtout de souvenirs, de traces mnésiques de perceptions antérieures (on connaît les pouvoirs d'une madeleine trempée dans une tasse de thé). Cette allusion à Proust m'invite à préciser l'importance des références convoquées consciemment, mais également de ce que l'on appelle la mémoire involontaire. Le lecteur pourra aussi mobiliser, le cas échéant, un savoir conceptuel ou des représentations provenant d'autres pratiques esthétiques (textuelles, picturales, sonores, etc.) : on « connaît » *Don Quichotte* parce que l'on a lu le récit de ses pérégrinations dans le roman de Cervantés. Dans la mémoire de chaque

23. *Ibid.*, p. 65.

24. Voir Eco, *Kant et l'ornithorynque*, *op. cit.*, p. 126-127.

lecteur, il est désormais pourvu d'un certain nombre de caractéristiques physiques, psychologiques, etc.

Dans le deuxième cas, les représentations activées seront de « seconde main », c'est-à-dire médiatisées par d'autres discours ou représentations circulant dans la sphère culturelle. C'est la situation dans laquelle se trouve un lecteur tel que le personnage de Sepúlveda qui, n'ayant jamais visité Venise, dispose néanmoins d'un ensemble hétérogène de représentations disséminées dans les différents romans sentimentaux qu'il a parcourus.

Enfin, on peut considérer que la troisième situation (la connaissance d'un objet dont nous n'avons pas la possibilité de faire l'expérience directe) résulte de la confrontation à une forme d'altérité culturelle radicale (liée, en particulier, à la distance géographique ou temporelle). L'intérêt pour le monde médiéval, par exemple, ne repose que sur une connaissance indirecte et une représentation en grande partie fantasmée. Pourtant, les aventures de Lancelot ou celles de Tristan et Iseult continuent de fasciner les lecteurs contemporains.

Nous vivons aujourd'hui dans un univers culturel saturé de représentations multiples, où les signes se convoquent mutuellement, se répondent, se parodient. Un roman peut être porté à l'écran ou adapté en comédie musicale. Un site Web est souvent créé pour accompagner la sortie d'un film qui, à son tour, peut inspirer un jeu vidéo reprenant le même thème, les mêmes personnages, la même intrigue, etc. Cet univers complexe, où des représentations provenant de régimes sémiotiques divers se mêlent de plus en plus intimement, contribue, sans nul doute, à remodeler notre imaginaire.

Pourtant, chaque œuvre de fiction, même la plus banale, nous propose toujours une configuration inédite, dans la mesure où elle n'est jamais le reflet du monde que nous connaissons et dans lequel nous vivons. En ce sens, on pourrait reprendre l'expression de Riffaterre, en lui attribuant néanmoins un autre sens, afin de désigner cette illusion que nous

éprouvons tous quand nous croyons parvenir, sans même en prendre en conscience, à « imaginer » le monde d'un texte écrit par un auteur ancien ou étranger. Je ne souhaite évidemment pas promouvoir un relativisme qui justifie n'importe quelle interprétation et réduise la littérature à un simple catalyseur d'images et de sensations. On peut néanmoins voir, dans le roman de Sepúlveda, un hommage rendu aux pouvoirs de l'imagination, qui transforme toujours la lecture d'une aventure, même *sentimentale*, en aventure de la lecture.