

PATRICE HAMEL
Plasticien, écrivain

Le texte figurant (à la source des mondes contraints)

Résumé

Le rôle de la fiction, passablement mis à mal aujourd'hui par des récits pourtant prétendument fictionnels qui sacralisent les contenus préexistants à l'acte d'écrire, doit être réhabilité en prônant la démarche inverse, la déduction de sens à partir de caractéristiques formelles appartenant au médium choisi. Il ne s'agit plus ainsi de révéler la supposée vraie nature inaltérable des choses mais de produire un contenu susceptible de modifier la perception des éléments responsables de son émergence. Je montrerai, en analysant un extrait de mon futur roman, *L'Insinuation*, comment les aspects visuels du texte peuvent devenir l'élément déclencheur à la source des mondes contraints et être en retour contaminés par les modalités de représentation mises en œuvre.

Abstract

This paper enhances the importance of Fiction itself – even if lessened by many contemporary narratives which however call themselves « fictional » nowadays. As a matter of fact, these stories only focus on preexisting matters and dismiss writing itself. We'd rather read the other way round, deducing the meanings from the formal patterns inherent to the given medium ; that's why our analysis cannot be satisfied with revealing « true things » but tends to produce a discourse envisaging some of its major elements responsible for its emergence. Reading bits of my novel, *L'Insinuation*, I will show up how the visual aspects of this text can initiate the « constrained worlds » and be – as in a feedback loop – contaminated by the representation modalities.

Mots clés : Écriture, réalité, contrainte, fiction, support, *Insinuation*.

Tout ou presque de ce qui peut être entrepris aujourd'hui pour réhabiliter la fiction, car bien sûr les arguments doivent se montrer suffisamment consistants, s'avérera salubre tant notre époque se croit trop souvent obligée de dévaloriser inéluctablement une pratique pourtant constitutive de nos facultés cognitives et propice à inventer de nouvelles visions du monde, sinon des univers inédits, susceptibles de modifier nos façons d'appréhender les divers types de représentations auxquels nous avons affaire à tout instant, et par voie de conséquence participer à la transformation de nos modes de vie. Lorsqu'elle n'est pas réservée à la distraction commerciale, en servant la série B ou le *blockbuster*, la fiction est en effet de plus en plus bafouée par les auteurs prétendument sérieux. Car ceux-ci donnent l'apparence de fonder leurs histoires pourtant annoncées comme fictionnelles sur des événements ayant eu lieu, en créant l'illusion par les traitements adoptés d'inclure des faits dans l'état où ils ont été répertoriés aussi bien par la collectivité que par les individus isolés (l'autobiographie étant alors engloutie dans l'autofiction jusque dans la bande dessinée qui estime acquérir de cette manière ses lettres de noblesse). Aussi ce que nous sommes à même d'inventer explicitement à partir de structurations formelles repérables semble-t-il être d'autant plus considéré comme mineur par rapport à l'allure de « vécu » dont sont affublées certaines narrations. Comme si parvenir à fabriquer des histoires en explorant d'inattendues ressources de notre cerveau était sans valeur du fait que ces récits seraient censés ne reposer sur rien de réel alors que certaines clauses de compréhension portant sur de nouveaux types de réalité peuvent être ainsi mises en évidence. Comme si n'importait, jusqu'à les sacraliser, que les contenus préexistants à l'acte d'écrire, à l'occasion révélateurs de secrets enfouis. Or avec la déduction de sens, que nous prônons dans ces pages par la voie fictionnelle, il ne s'agit plus de révéler la supposée vraie nature inaltérable des choses mais de produire un contenu susceptible de modifier la perception des éléments responsables de son émergence. De même, de nombreux interprètes en musique, loin de faire découvrir le sens caché des partitions, nous montrent-ils ce que le compositeur n'avait pas prévu d'entendre, qui peut être déduit acoustiquement de ses notations.

1) La fiction comme déduction : Tout oppose la production de fiction, surtout lorsqu'elle est déduite de principes formels, à l'expression d'un message prévu à l'avance hors du support spécifique autorisant son apparition. Nous retrouvons ici le combat quotidien de Darwin contre Platon : alors que le second pense le monde matériel en tant que pâle transcription d'un idéal inaccessible mais dont l'existence serait néanmoins antérieure et prédéterminée, le premier démontre que les organes vivants et leurs transformations non programmées, car résultant de mutations imprévisibles, produisent des fonctions physiologiques adaptées à leur environnement grâce à la sélection naturelle fonctionnant dans un second temps ; de même, dans les pratiques littéraires reposant sur l'inversion de hiérarchie entre le fond et la forme apparue à la fin du XIX^e siècle, le scripteur ne part plus de contenus autonomes qui commanderaient toute la construction de l'œuvre à venir, mais

commence par agencer des configurations de signifiants capables d'étayer des représentations de mondes contraints parmi les plus structurées.

2) Le repérage comme contrainte : Une fois tracées ces grandes lignes fondamentales, il convient d'indiquer qu'il existe un danger contraire à celui que représente l'expressivité à tout crin. En effet, toute œuvre déduite de ses constituants ne se vaut pas, et trop de réalisations artistiques sont présentées uniquement à travers des procédés formels généraux, valorisés en eux-mêmes, sans se soucier vraiment de la perception des effets précis qu'ils pourraient provoquer. Ainsi en est-il de la technique électronique en musique, dont la plupart du temps l'auditeur ne peut savoir à l'écoute, sans faire appel au discours proféré parallèlement, comment les notes dont elle est responsable pendant un concert sont produites, écrites à l'avance ou déduites sur l'instant d'un programme informatique. De même, la bonne appréhension des relations entre mouvement corporel et musique est en général tellement négligée que les chorégraphies utilisant des capteurs de gestes enclenchant des sons pourraient la plupart du temps être effectuées en *play-back* sans déclencher de pertes majeures. Que dire des intentions de l'auteur portant sur la justification des processus plastiques mis en œuvre dans les arts visuels contemporains, trop souvent irréparables dans le seul résultat exposé ? Sans parler des produits littéraires dont les préceptes demeureraient inconnus s'ils n'étaient fournis dans un préambule (par exemple le principe du S+7 initié par l'OuLiPo). Il est donc plus que jamais utile de montrer à quel point il est préférable que la contrainte utilisée puisse être repérée au sein de l'œuvre même, et de préciser par ailleurs que le point le plus important se trouve dans la réalisation produite grâce à elle, et ses conséquences instructives. Car outre le fait qu'elle puisse s'afficher d'elle-même en se rendant accessible, il est de surcroît important, faute de n'être pas comprise ou appréciée, qu'elle sache engendrer un contenu visiblement constitué par ses règles ou plus ou moins explicitement contraint par celles-ci. En effet, les fictions qui priment étalent ouvertement sinon suggèrent allusivement de quelles façons elles ont pu être déduites, d'une manière ou d'une autre. Par exemple, j'ai démontré (dans « La sensation de l'esprit »)¹ qu'il était possible, en lisant attentivement le poème de Mallarmé « Salut », de comprendre, sans utiliser d'informations externes, que la « troupe/De sirènes mainte à l'envers » provenait de l'image apparaissant dans la coupe de champagne que l'orateur porte sans doute à la main (elle n'est jamais explicitement désignée) qui, par sa courbure et son contenu liquide, inverse la position des amis présents vus à travers elle. Une déduction qui résulte elle-même du repérage d'une synonymie réalisée sur « coupe/coupe » (mentionner la section d'une phrase pour aller à la ligne autorise en effet à évoquer la partie supérieure du verre à pied) et d'une homophonie effectuée sur « vers/verre » (signaler la ligne d'un poème permet non moins dans ce contexte de convoquer mentalement le contenant de la boisson à bulles).



3) La perception visuelle d'un texte comme origine d'un monde contraint : Quelques productions textuelles fonctionnent de surcroît directement à partir des contraintes fournies par le support concret où elles prennent place, et non en obéissant à des règles forgées de toutes pièces par le signifiant linguistique. Curieusement, bien qu'étant *a priori* tout autant concernées par ces états de fait, la plupart des autres œuvres s'abstiennent d'en tenir compte. Ainsi tous les livres offrent-ils deux pages en vis-à-vis, et pourtant peu d'entre eux accueillent des écrits qui en découlent. C'est néanmoins le cas du texte plurilecturable « Sans anamnèse » (intégré dans le roman à venir que je prépare, qui s'intitulera probablement *L'Insinuation*, et dont un chapitre fait l'objet de cette étude), lequel autorise de lire toutes les pages de gauche puis celles de droite, ou bien page après page, ou encore ligne par ligne à travers les doubles pages. Un tel dispositif, après avoir conduit à choisir un lexique très particulier fondé sur la synonymie, a entraîné la mise en place d'un univers fictionnel spécifique conditionnant le reste de l'ouvrage. L'avantage est d'exposer très explicitement d'où surgit la contrainte usitée (puisqu'elle dépend des conditions d'existence du livre même), d'orienter les diverses lectures par ce procédé et de montrer comment elles incitent à fabriquer divers sens à partir des mêmes traces écrites. Parmi les contraintes émanant directement du médium dont l'œuvre procède, certaines d'entre elles, focalisées sur un aspect visuel du livre, peuvent reposer sur ce qui constitue le pavé de texte lui-même ou ce qui l'entoure. C'est le cas dans l'extrait du roman que je suis en train d'écrire et dont nous parlions à l'instant, le voici :

XVI

Presque rien, cette écume, vierge de la moindre sombre trace apparente, vers laquelle mon regard se dirige, est répandue sur la noyée (tel, au milieu de son corps flottant, une effilée ceinture incommode à force de ne désigner que l'effet désastreux d'un clivage) et visuellement, en deux parties, la coupe. Les cheveux de la morte masquant d'abord la moindre parcelle de peau sont bientôt dispersés et se répartissent au fil de l'eau en mèches parallèles. S'il dut finalement user de l'immersion, l'auteur du forfait devait être bien mal armé. Le corsage aux stries ornementales parfaitement distinctes continue de s'imbiber. Autour de la taille, le long du liseré, la ligne de partage qui semble faite d'une mousse immaculée est éclatante. Au point de former une inaltérable solution de continuité radicale que je suis des yeux, ébloui malgré moi, juste après avoir quitté l'image du buste qui se détache littéralement

avant de reprendre mon balayage optique en suivant l'une après l'autre les fentes étroites qui ont lacéré la jupe. Je saisis à cet instant ce qu'a subi celle qui en est revêtue et sais dès lors reconstituer les faits. Je vois un geste systématiquement répété d'un côté à l'autre de sa personne la parcourant plusieurs fois latéralement jusqu'aux chevilles. Autant de trajets que d'amants rivaux et délictueux. L'outil non contondant est loin d'être défectueux. Il est réservé à la phase liminaire de la vengeance du Cousin si craint qui trace ainsi d'une manière décisive les nouvelles marques de son dépit. La phase suivante consiste à lancer au centre de la dépouille le produit liquide d'une récolte systématique et obsessionnelle, celle des semences laiteuses expulsées en coordination par les partenaires prétendus de la défunte, que le caïd convoqua en tant qu'acteurs de ses films tendancieux (sans doute vous le rappelez-vous), leur demandant de se percher sur une échelle pour placer chacun son organe raidi entre les barreaux et les jambes de celui situé juste au-dessus. L'usage d'un tel dispositif est maintenant explicite. Si ce loustic aime élaborer les scènes qu'il tourne selon de strictes directives comportementales, elles répondent à d'autres objectifs quelque peu dissimulés (nous apprendrons par la suite, contrairement à ce que je crois en découvrir aujourd'hui, qu'ils sont d'une tout autre nature, provoqués par l'apparence de l'écrit ou de son support toujours à l'origine de l'organisation des métaphores, du déroulement de l'intrigue et de l'acuité des sentiments ; même les intentions de l'auteur en sont déduites dans les moindres détails). Je comprends désormais le but des curieux stratagèmes dont le cinéaste sulfureux est l'artisan. Ce dernier visait en fait à réunir les liquides sécrétions fautives de ses rivaux méprisables pour en asperger d'un seul jet linéaire sa proie future ainsi divisée en deux aujourd'hui comme elle le fut naguère par la sangle appareillée dont, maintes fois, elle s'est ceinte. Quant à l'ultime phase, elle est réservée à la submersion fatale

proprement dite. Bien que l'édit de Genève ne précise pas le mode d'exécution, en pratique, de 1560 jusqu'au début du XVII^e siècle, la noyade est appliquée aux femmes coupables d'adultère récidivant. Pourquoi ce recours à la violence d'un passé lointain ? Est-elle à la hauteur des humiliations qu'il subit ? Anticipe-t-elle un crime d'une tout autre nature accommodé au sujet viril ? Dans ce cas, serai-je la cible prochaine ? La validité de l'hypothèse augure que je sois démasqué. Rien ne va plus.

© Patrice Hamel, 2012

4) Les modes de représentation : Afin de pouvoir aborder précisément les opérations esthétiques repérables dans ce texte, il est important d'établir les concepts appropriés à leur bonne compréhension. En l'occurrence, puisque les principes de base contraignant le sens utilisé dans ces pages tiennent compte des aspects visuels, il est nécessaire de correctement définir les différentes modalités de représentation concernées. Or, celles-ci s'appuient sur la prise en compte de facultés cognitives relevant de la biologie, c'est-à-dire s'étant constituées progressivement au fil de centaines de milliers d'années grâce aux effets de la sélection naturelle et ne pouvant changer du jour au lendemain. Il ne s'agit donc pas de spéculer hors de tout contexte sur ce que pourraient être les représentations dans l'absolu, mais d'analyser sur pièce les relations que chacune d'entre elles autorise à partir du terrain biologique établi pour notre espèce depuis longtemps. En effet, innover en matière de représentation ne suppose pas de tirer un trait sur une part de notre constitution neurologique, sous prétexte qu'elle engendrerait des limites à nos potentialités créatrices, mais essayer d'exploiter nos capacités conceptuelles ou sensorielles accumulées jusqu'à aujourd'hui, soit en renouvelant les possibilités offertes par les modalités déjà repérées par le passé, soit en découvrant de nouvelles modalités, mais certainement pas en allant à l'encontre de ce que les acquis de l'évolution nous permettent d'aborder. La représentation particulière que j'appelle *insinuation*, dont je rendrai bientôt compte, existe depuis longtemps puisqu'elle peut être repérée dans de nombreuses œuvres qui en soulignent l'exercice, mais à condition de pouvoir en établir une définition sur des bases solides qui autorise la compréhension de phénomènes jusque-là restés obscurs ou imprécis. Elle facilite non moins la réalisation de productions nouvelles. Il s'agit de ne pas détruire le pacte de réception entre l'œuvre et son observateur, entre le texte et ses lecteurs, qui rend possible l'exploration en connaissance de cause des clés d'appréhension fournies par les productions offertes. En tentant de nommer les modalités de représentation que nous sommes susceptibles d'identifier, nous parvenons à explorer les fonctionnements de notre cerveau et à prendre conscience de l'investissement cognitif que nous sommes amenés à engager. Ces modalités s'effectuent entre ce que l'on appréhende par nos sens, qui nous conduit à établir un représentant, et ce que l'on élabore à partir de ce dernier pour faire surgir un représenté dont la marque principale est de s'en distinguer de diverses façons. Il est important de toutes les répertorier pour bien évaluer leurs fonctionnements respectifs :

La *désignation* est l'opération mentale permettant à un représentant d'impliquer un représenté de manière arbitraire, grâce à la complicité du récepteur, à partir d'une relation répertoriée ou créée *ad hoc*. Elle est notamment responsable de la langue écrite fondée sur des signes visuels qui renvoient à des phonèmes sans rapport d'analogie avec eux. Mais le sens introduit dans un second temps par l'intermédiaire de ces phonèmes peut très bien se retourner sur les aspects visuels initiaux, même sur ceux qui n'étaient pas signifiants (comme la longueur des lignes d'écriture), et renvoyer au support même dont il dérive. L'*évocation* concerne une modalité de représentation synonyme d'analogie hétérogène. Elle fait appel à la convocation mentale d'un représenté à partir d'un représentant entretenant avec lui des similitudes mais n'appartenant pas au même domaine sensoriel, ou ne reposant pas sur le même paramètre sensoriel au sein d'un même domaine. Par exemple, lorsque des tailles de plus en plus grandes affectent les caractères d'une succession de mots écrits, il peut s'établir l'évocation d'une intensité sonore de plus en plus forte. Avant d'aborder le cas suivant, il est bon de rappeler que les proceptions, concernent les sensations effectives telles qu'elles sont restituées au sujet en tant que traces laissées sur ses différents capteurs (situés sur la peau, la langue, les parois nasales *etc.*) et discriminant les sens qu'il possède ; pour la vue, il s'agit des traces oculaires telles que nous pouvons les aborder empiriquement, c'est-à-dire ce qui en tient lieu pour notre attention consciente. Je limite pour ma part le concept de *figuration* aux entités dont chaque aspect représenté est établi sur un paramètre similaire de son représentant. Elle s'effectue dans un premier temps en fonction de l'analogie proceptuelle (c'est-à-dire fondée sur une même proception) que ses éléments sont susceptibles d'entretenir avec les sensations des constituants concrets perçus simultanément, mais elle peut en partie se passer de cette équivalence dans un second temps, comme nous le verrons, et nous pousser à modifier mentalement l'apparence des sensations convoquées. La *simulation* est la condition *sine qua non* de la figuration, elle suppose qu'un aspect d'une entité représentée repose sur une proception commune au représentant (par exemple, une ellipse pour le contour d'un cercle en perspective), mais distincte de la conformation simultanée, c'est-à-dire de l'ensemble des sensations portant sur les aspects concrets du médium responsable (lorsqu'une ellipse est peinte sur un plan, elle s'oppose à l'orientation du cercle représenté dans l'espace). La *congruation* est le deuxième cas de figuration, il suppose qu'un aspect représenté repose sur une proception commune au représentant et coïncide de surcroît avec la conformation du représentant. La congruation est possible uniquement si elle est liée à une simulation en tant qu'elles appartiennent toutes deux à une même entité figurée (est ainsi congruée la circonférence d'un cercle tracé pour représenter une sphère sur une surface). L'*insinuation* est le troisième cas de figuration. C'est une relation qui s'effectue entre un aspect représenté et son représentant sur un paramètre commun sans qu'ils partagent une proception identique (par exemple, lorsqu'un contour carré représente dans une toile la circonférence d'un

soleil par ailleurs simulé sur d'autres plans, notamment son éloignement dans le ciel). L'insinuation est possible uniquement si elle est liée à une simulation ou une congruation en tant qu'elles appartiennent toutes à une même entité figurée. Il s'agit de tenir compte des *stimuli* externes pour contredire les proceptions qui en sont issues en projetant dans le même champ sensoriel l'image mentale d'un aspect de l'objet figuré, étranger à leur organisation. Si l'*imprégnation* désigne cette relation physique de cause à effet établie entre un représenté et un représentant, elle se greffe toutefois de surcroît sur chacune des cinq modalités de représentation déjà répertoriées ici, sans lesquelles elle ne peut s'établir (de même qu'une ressemblance ne suffit pas à construire une figuration, une relation de dépendance n'entraîne pas à elle seule l'installation d'une imprégnation). Grâce aux photographies insérées dans cet article, nous pouvons constater que le miroir posé au sol (dans ma *Réplique n° 48*), sous le bureau, permet de faire apparaître une image relevant de l'imprégnation figurative. La représentation produite ainsi repose en effet sur les mêmes types d'aspects sensoriels que l'objet dont elle dépend par réflexion.

Lien non figuratif (hétéroparamétrique)		Lien figuratif (homoparamétrique)			
Arbitraire	Analogique	Hétéroproceptuel	Homoproceptuel		
			Hétéroconformatif	Homoconformatif	
DESIGNATION	EVOCATION	INSINUATION	SIMULATION	CONGRUATION	
IMPREGNATION DESIGNATIVE	IMPREGNATION EVOCATIVE	IMPREGNATION INSINUATIVE	IMPREGNATION SIMULATIVE	IMPREGNATION CONGRUATIVE	Lien physique

Enfin, la *virtualité* concerne ce que nous imaginons et qui ne repose pas directement sur des *stimuli* externes, mais est déduit à partir des indices fournis par les constituants effectifs (donc actuels) de l'œuvre abordée. Elle peut affecter toutes les représentations précédentes. Comme nous le verrons, lorsque l'aspect concerné est caché à l'intérieur de la représentation figurative il y a simulation virtuelle (ou congruation virtuelle selon les cas), et lorsque l'aspect figuré ne s'appuie sur aucune contrepartie proceptuelle à cet instant, une insinuation virtuelle a lieu.

5) Le texte (et son espace) figurant : L'écrit est rarement pris en compte dans ses capacités visuelles à engendrer des fictions, j'entends les particularités d'un écrit standard (à l'opposé des conditions du calligramme). Lorsque ce type de figuration intervient, au lieu que la disposition des mots ou la typographie des lettres épousent les contours des éléments signifiés, ce sont les contenus sémantiques qui sont déduits des aspects conformatifs de l'écrit (ceux que l'on peut percevoir sur la

page), qu'ils désignent ainsi directement ou indirectement (selon le degré de proximité établi entre représentant et représenté), ou qui les contaminent par l'imagination. Déjà dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Edgar Poe introduisait des personnages vivant sur une île, aussi noirs que l'écriture, et leur description ou leur environnement étaient présentés de telle façon qu'on puisse établir toutes sortes de rapprochements avec les mots d'encre imprimés. C'est dans cet état d'esprit que l'un des indigènes se meurt à la fin du récit en voyant se dresser « une silhouette voilée » aussi blanche que la neige, annonciatrice de la page bientôt vide.



Les pavés et les lignes : Lorsque la fiction livresque est déduite des caractéristiques visuelles de son médium, il est clair qu'un univers très spécifique se constitue puisqu'il se rapproche d'une manière ou d'une autre de son support scriptural – ce qui crée de surcroît des relations formelles entre les éléments fictifs concernés. Ainsi, dans l'extrait du roman en cours ci-dessus, la trace des lignes d'écriture (des « lignes » bien mal qualifiées ici puisqu'elles ressemblent plus à des rubans ajourés et morcelés) est-elle à l'origine de certains objets fictionnels, qui partagent entre eux, par voie de conséquence, certaines de leurs particularités. Le parallélisme des mots sur la feuille où ils sont alignés figure aussi bien les cheveux qui se répartissent en mèches parallèles, que les stries ornementales du corsage, ou les fentes lacérant la jupe. Tous ces éléments sont donc identiques vis-à-vis des lignes d'écriture justifiées et de leur organisation. Mais les espaces entre les lettres, et plus encore entre les mots, contestent la continuité des objets décrits ; il faut donc se représenter chacun d'entre eux composé d'un seul morceau. L'alternance « en pointillé » est ambiguë. D'une part, chaque mot sert de socle à une partie des entités figurées (que l'on suppose de longueurs identiques mais de largeurs différentes selon la nature des éléments considérés) : la forme spécifique et changeante des lettres les constituant insinue par le biais de sensations actualisées des fragments réguliers, car ils sont contredits par les proceptions simultanées auxquels ils sont associés, qui présentent des formes irrégulières. Et d'autre part, entre chaque lettre, dans l'intervalle, s'infiltre un bout d'objet virtuellement insinué cette fois, car nous voyons à cet instant le blanc du papier vierge d'aucune trace d'encre nier totalement ces morceaux complémentaires, puisque chacun des fragments que l'on est amené à figurer entièrement par imagination ne tient compte d'aucun *stimulus* à ce même endroit de notre champ visuel où il est mentalement convoqué. Cette opération se distingue de la simulation virtuelle intéressant ce qui est caché, comme par exemple avec la partie du corps de la noyée dissimulée sous la traînée liquide. On insinue donc doublement une continuité, soit en déformant par l'esprit les traces initiales, soit en créant de toutes pièces des sensations imaginées. La particularité de l'insinuation visuelle est de transformer, réorganiser les sensations effectives qui découlent de *stimuli*, ou bien de les inventer malgré l'absence de *stimuli* adéquats, mais dans tous les cas, elle doit être reliée à des sensations autrement figurées en tant qu'elle renvoie comme elles au même objet représenté. Toutefois, l'aspect étiré des minces bandes de chaque objet fictif est quant à lui simulé parce que les parties imprimées imitent globalement, sur une base proceptuelle, cette forme générale allongée. C'est d'ailleurs à partir du constat de cette simulation que les insinuations peuvent ensuite se construire. Il y a donc simulation statistique et insinuation fragmentaire. En bref, les lignes continues sont simulées en gros, et insinuées en détail.



L'espace : La principale contrainte récurrente de ce roman en cours d'écriture consiste à diviser les chapitres en deux paragraphes, créant à chaque fois une diversité de ruptures dans le récit, ou bien au contraire des transitions inattendues. Si les lignes d'écriture, comme on l'a vu, sont à l'origine de certaines formes des objets fictifs convoqués, l'interstice entre pavés de texte n'est pas étranger à ce fonctionnement. En tenant compte fictionnellement de cet espace produit entre les deux groupes imprimés, il est possible, en effet, d'engendrer un univers constitué de vides ou d'objets interrompus. Parfois, ce hiatus paginal peut engendrer des congruances, pour des raisons différentes portant sur la couleur ou la division. C'est le cas de la blancheur aveuglante du jet de semences, ou de la séparation entre le corsage et la jupe. On laisse supposer, en revanche, qu'à partir des figurations engendrées par les deux pavés de textes distincts, une fois établie la représentation du blanc jet liquide, situant l'emplacement du milieu du corps de la victime que le filet simule de recouvrir, puissent être produites des insinuations de contours portant sur la forme d'une tête à la chevelure dispersée, d'un buste muni d'un corsage à rayures, et de jambes couvertes d'une jupe lacérée. De plus, il se crée non moins une insinuation virtuelle de la matière liquide elle-même, par ailleurs déduite des autres composés plus flagrants. Autrement dit, c'est parce que les lignes

d'écriture et la séparation des deux paragraphes sont prises en compte au niveau de leurs caractéristiques sensorielles effectives que des figurations fondées sur la simulation ou la congruation peuvent se construire à partir des proceptions organisant ces éléments concrets. Et, dans un second temps, d'autres paramètres appartenant aux mêmes objets fictifs peuvent obéir aux lois de l'insinuation, en nous incitant à transformer par l'imagination certaines sensations présentes, ou bien à les créer de toutes pièces.

6) Le regardeur représentant : La lecture impose aux yeux du lecteur d'effectuer un mouvement continu de gauche à droite plusieurs fois le long du texte. Cela n'est pas sans rappeler le regard du narrateur qui parcourt fictivement les différents objets étirés (dont la bande liquide), épousant ainsi notre propre « balayage optique » le long des lignes d'écriture et de l'interstice positionnés dans la page. Il y a donc établissement d'une analogie n'associant plus directement un élément de la fiction avec une caractéristique du texte imprimé, mais bien une particularité du récit avec le lecteur et son rapport à la page qui se trouve devant lui, par le biais des déplacements de nos yeux en train de lire. Nous sommes, dans ce cas, figurés en tant que narrateurs regardant. Par conséquent une représentation s'effectue entre médiums différents, mais dépendant l'un de l'autre parce qu'en lisant nous faisons exister le texte grâce auquel la fiction peut émerger. Et lorsque le mouvement de notre regard est associé à celui du narrateur, c'est-à-dire à un phénomène de même nature, est alors édifiée une congruation, mais d'un genre particulier, transgénérique en quelque sorte. Par ailleurs, nos yeux se promènent le long des mots suivant la direction créée par les objets dans la fiction : en effet, les cheveux se dirigent vers la droite, tout comme l'outil qui lacère. Le déplacement du regard est donc associé à de nouvelles représentations, et cette fois d'une tout autre manière car l'analogie en cause porte sur des entités différentes : la direction du courant ou d'un geste de la main est mise en relation avec le déplacement d'un regard effectué sur les phrases qui ont permis de désigner ces mouvements. Il existe donc une coïncidence entre le déplacement de nos yeux sur les lignes d'écriture successives et les gestes répétés du meurtrier, toujours selon la voie transgénérique mais, cette fois-ci, les mouvements fictifs sont plutôt l'objet de simulations puisqu'ils ne sont pas de même nature que le balayage de notre regard.

7) Le principe de résolution : Le moment est venu d'indiquer que certains des éléments fictionnels précédant cette partie du texte ont été explicités par la combinaison savante des opérations mentionnées. Il m'est apparu en écrivant que la prise en compte des représentations effectuées à partir de ce qui était vu sur la page me permettait de résoudre autant d'énigmes accumulées. Notamment, avant de parvenir à cet endroit, pendant l'écriture de ce roman, je ne savais pas que l'intervalle entre paragraphes serait à ce point privilégié, et permettrait de réunir des éléments jusque-là envisagés séparément. Ainsi, toute l'histoire semble s'expliquer selon une

implacable logique, non pas établie à l'avance car déduite après coup. Grâce à l'espace d'écriture à la fois blanc, vierge et séparateur, de nombreux événements fondamentaux peuvent être associés : la semence productrice, la coupure visuelle d'un corps séparé en deux, l'éblouissement d'une surface liquide immaculée à la blancheur réverbérante, la ceinture d'un instrument de plaisir, la convocation du rien, l'allusion à l'écume mallarméenne dont un quatrain de « Salut » est intégré dans le premier paragraphe. De surcroît, le jet de semences ou la ceinture sont les instruments ou les symboles de la séparation affective entre la femme et son mari criminel. On supposera peut-être qu'en peinture l'insinuation puisse être un peu plus répandue, mais c'est très certainement Picasso qui l'a le plus exploitée jusqu'à ses dernières limites : soit par la combinaison de détails insinués dans une forme générale simulée, voire congruée, au niveau des contours (par exemple, dans certaines toiles, une petite fille est reconnaissable par sa silhouette générale mais affligée d'un nez et d'yeux aux orientations contradictoires) ; ou au contraire grâce à des détails simulo-congrués dans une structure insinuée (dans d'autres tableaux, des membres sont reconnaissables mais agencés dans un ordre improbable). Il est ainsi possible d'imaginer que la spécificité d'une fiction contrainte par une forme découlant de l'aspect visuel d'un texte permettra, grâce aux informations sémantiques fournies, et par le biais de cette faculté cognitive ici définie que nous nommons *insinuation*, capable de transformer l'aspect d'une entité figurée malgré la configuration des proceptions simultanées qui s'y oppose, de pousser plus loin les frontières qu'aimait enfreindre Picasso.

¹ Tous les articles dont il est fait mention ici se trouvent sur le site www.patricehamel.org à la rubrique « Théories » ; mon analyse de « Salut » de Mallarmé a été effectuée dans « La sensation de l'esprit », où sont précisés certains concepts utilisés ci-dessus ; l'*insinuation* se substitue à l'*assimilation* préalablement explicitée dans « Des représentations résolues ». Le texte plurilecturable « Sans anamnèse », quant à lui, est téléchargeable à la rubrique « Livres ». Les photographies sont issues de l'exposition *Où l'on se joue de l'obstacle* présentée à la galerie Intuiti (Paris) en 2012 : *Espace Métafonctionnel n°2* intégrant la *Réplique n°48* de Patrice Hamel, déduite de son lieu d'accueil et du bureau qui l'occupait préalablement.