



## De l'image invisible au texte révélé, ou les étapes de la “visualisation”

Sylvie MAYNARD

### **Mots clés :**

visualisation, image, objet virtuel, vision.

### **Résumé :**

Les images, les signes et les symboles contenus dans le texte ou le discours oral de spécialité, restent souvent invisibles dans le contexte. Ils apparaissent comme un simple agencement de mots.

Pour aider à découvrir le secret des codes, à interpréter les signes, à déchiffrer l'implicite, à traduire l'“invisible”, à entendre jusqu'aux silences, nous proposons la “**visualisation**”. Celle-ci consiste, par des étapes systématisées, à franchir les degrés du sens, à révéler, à décrire et à analyser ces “images”.

### **Key words:**

*visualisation, image, virtual object, vision.*

### **Summary:**

*In any language with a specific purpose, images, signs and symbols in written or oral text often remain hidden within a context: they look like a chain of words most of the time. We suggest using the technique of “ visualisation ” to help discover the codes in a text, interpret the signs, decipher the implicit content, render the silent “ invisible ” aspects of a text. “ Visualisation ” consists in gradually uncovering the layers of meaning in a text, describing and analysing its “ images ”.*

## **Introduction**

Le texte, ou le discours oral, présente un parcours discursif où s'organisent l'espace, le temps, et où évoluent les acteurs d'une situation.

Construire ou déconstruire un texte revient toujours à découvrir, puis à révéler ce que les mots recèlent, à fabriquer l'“image” à partir des mots, qu'il s'agisse d'un portrait, d'un paysage, d'une intrigue, d'un raisonnement.

L'image fait appel à l'imaginaire et à l'imagerie culturelle. Elle s'appuie sur une symbolique. Celui qui l'écrit, la lit ou la décrit, doit en connaître les clés pour la comprendre, ou l'expliquer.

Une image se “re-produit” : elle devient copie, imitation, image d’une image.

Pour reproduire une image, il faut en observer le support, le cadre, les contours, les couleurs, les perspectives. Cette image comporte une échelle, des dimensions.

L’image appartient à une catégorie : elle est figurative, illustrative, métaphorique, symbolique.

L’image se décompose et se compose. On y observe différents plans. On y retrouve, en filigrane, le tracé de sa construction. L’image se fractionne : elle est bi-dimensionnelle, tri-dimensionnelle. Elle comporte des zones de lumière et d’ombres à la manière d’un tableau. Elle est encadrée ou hors cadre, normalisée ou hors normes.

Puisque l’image peut être à tout moment le terrain de notre observation, ou encore l’enjeu d’une construction, on peut initier un apprentissage de la “mise en images”.

## **I. Base théorique de la visualisation : la globalisation**

### **A. La notion de globalisation**

Nous poserons que toute image est la “ traduction ” d’une pensée, l’illustration d’un vouloir dire, la trace d’une mise en mémoire, l’apparence que prend une idée, la représentation d’une réalité, l’impression que laisse un texte ou un discours oral.

Cette “ traduction ”, entre guillemets, passe par la ressemblance, la reproduction, la transcription, la description, l’évocation, comme autant de mécanismes producteurs d’images. La copie, le portrait, le reflet, la projection, le plan, le diagramme, sont des représentations imagées du texte.

Au-delà de la signification, objective, réaliste du texte, il existe en parallèle, de part et d’autre de la surface du texte-miroir, le jeu de reflets des connotations, le symbole, la métaphore, l’icône, la parabole, l’allégorie.

Nous définirons la “ **globalisation** ” comme la prise en compte de l’ensemble des éléments interlinguistiques et extralinguistiques qui interviennent au cours d’une opération de “ traduction ”, de “ mise en images ” d’un texte écrit ou d’un discours oral.

La globalisation est **l’approche du sens** dans **toutes** ses composantes : règles langagières, arrière-plan historique, normes et traditions, usages, contexte social, cadre culturel, idéologie. A des contraintes linguistiques s’ajoutent des critères personnels, une stylistique propre, une expérience individualisée.

Le sens prend tournure parce qu’il est envisagé sous des **angles différents**, à partir des données linguistiques et extralinguistiques qui le constituent ; autant d’ “ images ”, de représentations possibles qui coopèrent à sa constitution.

Le sens varie selon la manière dont l’esprit structure son approche au texte et utilise les options personnelles comme le **vouloir dire**, l’**insistance**, la **redondance**, ou l’**ellipse**, le **non-dit**.

Tout ceci s’ajoute aux contraintes de la langue et du discours, mais reste aussi révélateur du sens.

**Pour que le sens du texte puisse se concrétiser, s'illustrer, il faut établir :**

- Avant une tâche de rédaction, de commentaire ou de traduction, un choix des **priorités**, une **hiérarchisation** des données, une **désambiguïsation** de l'information.
- Au cours de cette même tâche, la **mise au point**, le **changement éventuel de perspective**, la **rectification** d'une donnée informative, la **modification** de la prise en compte des options préalablement choisies. Par exemple, il faut tenir compte de la situation, des instructions du cahier des charges, de la délimitation du domaine de spécialité, de la recherche de la documentation adéquate (documents, revues techniques, démonstration de produit, point de vue d'un technicien), du niveau de langue, du contexte, de la sélection du lexique et de la syntaxe appropriés.
- Une fois la tâche terminée, il faut procéder au commentaire sur le déroulement du travail, au bilan sur la procédure et à l'évaluation de la production.

## **B. Les étapes de la globalisation**

### **Première étape**

“ Globaliser ” consiste tout d'abord à **repérer** les éléments linguistiques ou extralinguistiques nécessaires à la constitution du sens, puis à les **classer** par des opérations de choix.

Il s'agit de décider de l'**orientation** des éléments constitutifs du sens, d'**évaluer leur degré d'importance** et leur **récurrence**, enfin, de déterminer **leurs relations** mises en place par les choix opérés. Ces opérations génériques prennent en compte le repérage des “ images ” du texte comme du discours oral.

On conçoit, par exemple, qu'il est possible par l'analyse textuelle de collationner tout d'abord les éléments techniques d'un texte source, et d'aller dans un second temps vers les éléments de culture spécifiques du domaine de spécialité. On peut ensuite considérer des éléments datés dans un contexte historique et culturel plus vaste, les modifications apportées lors de la mise à jour des données techniques ; et enfin, la connaissance évolutive du public qui les reçoit, le changement des mentalités, et les normes éthiques qui sont en filigrane.

### **Deuxième étape**

Nous suggérons toutefois que les différentes étapes aient lieu simultanément en une **vision** globale ; l'ordre sériel, hiérarchisé est alors profondément modifié, il comporte des **retours et des avancées**, des éléments réalistes et des **projections**, la construction d'un raisonnement et des **hypothèses intuitives**, la connaissance et une **expérience subjective**.

Dans l'exemple suivant<sup>1</sup>, les termes qui présentent un **intérêt culturel** sont en **caractères gras**.

*The effect, he decided immediately, was stunning, was grandiose. From melancholy and all too mild he saw himself transformed on the instant into a sort of jovial **Henry the Eighth**, into a massive **Rabelaisian** man, broad and powerful and exuberant with vitality and hair.*

*The proportions of his face were startlingly altered. The **podium**, below the mouth, had been insufficiently massive to carry **the stately order** of the nose, and the **ratiocinative attic** of the*

---

<sup>1</sup> Aldous HUXLEY, *Antic Hay*, 1923.

forehead, noble enough, no doubt, in itself, had been disproportionately high. The beard now supplied the deficiencies in the *stylobate*, and planted now on a firm **basement** of the will, **the order of the senses**, the aerial attic of ideas reared themselves with **a more classical harmoniousness of proportion**. It only remained for him to order from Mr. Bojanus **an American coat, padded out at the shoulders** as squarely and heroically as **a doublet of the Cinquecento**, and he would look the complete **Rabelaisian man**. Great eater, deep drinker, stout fighter, prodigious lover ; clear thinker, creator of beauty, seeker of truth and prophet of heroic grandeurs. Fitted out with coat and beard, he could qualify for the next vacancy among **the cenobites of Thélème**.

Mournful appendage. But now he would transform it ; he would add to it its better half. **Zadig's quatrain** to his mistress, when the tablet on which it was written was broken in two, became **a treasonable libel on the king**. So this mustache, thought GUMBRIL, as gingerly he applied **the spirit gum** to his cheeks and chin, this mustache which by itself serves only to betray me becomes, as soon as it is joined to its missing context, an amorous arm for the conquest of the fair sex.

Le texte offre plusieurs **perspectives** : architecture, culture grecque, œuvre de RABELAIS, œuvre de VOLTAIRE, stylistique propre au comique (comique rabelaisien, humour et satire).

Les termes architecturaux ne peuvent être imaginés, décrits ou traduits indifféremment, même si *a priori* ils ne semblent pas poser de difficulté : *basement* pour “ soubassement ”, *attic* pour “ attique ” de préférence à “ grenier ”, *podium* pour “ assise ”, *stylobate* pour “ stylobate ”, soit la base pour une série de colonnes, *the stately order* faisant référence au style Dorien. Il serait profitable que l'étudiant ait pour chacun des termes une représentation claire, une description précise. Il peut s'appuyer sur des descriptifs, des schémas, des dessins, des photos. Une compréhension juste, une traduction correcte sont souvent au prix d'un effort pour visualiser les éléments du texte ou du discours oral. Dans l'exemple encore, il ne faut pas non plus perdre de vue les perspectives, les images qui s'attachent au Moyen-âge, à la Renaissance française, anglaise et italienne, au siècle des Lumières !

L'idéal serait que la composition du tableau, la description d'un personnage, le cheminement de l'intrigue, suivent le parcours du texte, de sa lecture commentante. Mais il faudrait mettre ensemble intuition, culture, et maîtrise de la représentation de l'image. Or ces éléments sont souvent absents.

A l'inverse donc, c'est l'apprentissage de la visualisation (appréhender, représenter une image) qui guide vers la culture et la représentation des éléments du texte. Il faut que l'appréhension de tout texte ou discours oral se concrétise, se matérialise en image. L'étudiant trouverait là une aide à la compréhension, à l'explication, au commentaire, à la traduction d'un texte ou d'un discours oral.

## II. La visualisation, ou quelques techniques de repérage de l'image

### A. Description de la visualisation

La visualisation représente une aide précieuse comme **déclencheur de sens**. On associe les idées d'un raisonnement, on repère les étapes d'un récit, on active des souvenirs, on réagit notionnellement et émotionnellement à ce que contient le texte ou le discours oral.

Il n'en reste pas moins que dans son principe le discours écrit présente les mêmes caractéristiques que l'oral : mouvements de **condensation** et d'**expansion** de l'énoncé pour un même sens, absence de liens fixes entre le sens et une quelconque formulation linguistique. Les mots du texte, associés entre eux dans l'**empan de la perception visuelle**, servent de désignation elliptique aux idées<sup>2</sup>.

La visualisation n'est pas naturelle, elle est l'objet d'un apprentissage. Le peintre exerce son regard à concevoir les espaces entre les objets. On apprend à imaginer une scène, à percevoir le décor derrière les mots.

Le lecteur peut par paresse éviter les passages descriptifs. Le traducteur, le commentateur de l'image ne peuvent passer outre et risquer le "**contresens**".

D'entrée, l'écoute, la lecture doivent être signifiantes. On doit tendre à **une vision globalisante**, même si cette dernière nécessite une approche graduelle, une technique analytique du texte par endroits, une prospective vers plusieurs hypothèses, une exploration plus approfondie des perspectives entrevues.

**L'oralisation** est souvent un **outil de corrélation entre discours et image, image et discours**.

On peut être dans la nécessité de procéder par étapes pour sensibiliser l'étudiant aux différentes approches de la visualisation, ainsi passer graduellement de la lecture au commentaire, éventuellement à la traduction (1<sup>e</sup> phase) :

1 <sup>e</sup> phase :	<b>lecture, commentaire, traduction</b>
------------------------	---

Cependant, il faut obtenir une coordination entre les étapes, telle que la lecture se double du commentaire et se fait "commentée" et "commentante" jusqu'à la lecture traduisante (2<sup>e</sup> phase)

2 <sup>e</sup> phase :	<b>lecture commentée/commentante, lecture traduisante</b>
------------------------	---

Enfin, une fois les étapes précédentes mises en place, ou sans qu'il soit besoin de les différencier et de les traiter dans un ordre sériel, on les harmonise en une vision globalisante (3<sup>e</sup> phase).

3 <sup>e</sup> phase :	<b>lecture commentée traduisante = Visualisation</b>
------------------------	--

L'idéal serait de procéder en 3<sup>e</sup> phase dès l'abord. La visualisation n'est pas une simple "vue d'ensemble"; c'est une vision synthétique du texte ou du discours oral incluant déjà l'analyse des détails qu'ils contiennent, telle la vision du peintre qui englobe une scène, ses plans, ses objets, ses couleurs, ses ombres.

## **B. Images avec commentaires**

---

<sup>2</sup> Marianne LEDERER, *La traduction simultanée*, Cahiers Champollion, Minard Lettres Modernes, Paris, 1981, (454 pages) 368.

## ■ 1. Position

Dans l'exemple suivant<sup>3</sup>, le lecteur est invité à faire des repérages de la position du personnage principal. Le détail des lieux est donné avec précision, mais si l'étudiant ne se "positionne" pas en imagination au bout du quai (comme dans le texte Quinn en attente de Stillman), son approche de la scène est erronée, la compréhension qu'il en a est fautive malgré la simplicité des mots, et par conséquent sa traduction l'est également. Le personnage est à la sortie du quai de la gare. Le train vient d'arriver et les passagers se hâtent vers la sortie pour s'engager dans le sas qui les canalise. Il n'y a donc pas d'allées et de venues le long du quai, comme cela aurait pu être le cas dans l'attente d'un train par exemple.

(1) *At six thirty he posted himself in front of the gate twenty-four. The train was due to arrive on time*

(2) *And from his vantage in the centre of the doorway, QUINN judged that his chances of seeing Stillman were good.*

A six-heure trente, il se posta / plaça **devant / face à la porte vingt-quatre**. Le train devait arriver à l'heure, et grâce à sa position **au centre de la sortie**, QUINN estima qu'il avait de bonnes chances de voir / d'apercevoir STILLMAN.

(3) *... (Passengers) **came and went too quickly for him to indulge in disappointment.***  
Les voyageurs arrivaient et le dépassaient trop vite pour qu'il se laisse aller à la déception.

## ■ 2. Temporalité

Dans l'exemple qui suit<sup>4</sup>, les marqueurs de temps "déplacent" le récit à partir d'un lieu fixe (*the lake, this identical spot*). De même, le lecteur ou l'auditeur doit aller et venir dans le temps, vivre les "décalages" avec le rythme du texte, sa lecture ou son audition en temps réel. En peu de mots, sur quelques lignes, on mesure le degré d'attention et de maîtrise du lecteur ou de l'auditeur. Même lorsque le texte ne pose pas de difficultés particulières, l'interprète comprend les données chiffrées en particulier, sans avoir le temps de les mémoriser. Il use de "passerelles": approximations, proportions, pourcentages, marges<sup>5</sup>.

(...) *Staring at the lake through the boughs of a willow, **he realised that he had sat in this identical spot eight months previously, in his lunch hour after his wife's death. It had been an unusually cold Friday in November.***

Le regard fixé sur le lac entre les branches / rameaux d'un saule, **il s'aperçut qu'il s'était assis** au même endroit **huit mois auparavant, à l'heure du déjeuner, le lendemain de la mort** de sa femme. **C'était alors un vendredi de novembre** particulièrement froid.

## ■ 3. Localisation, orientation

---

<sup>3</sup> Paul AUSTER, *The New York Trilogy*, City of Glass, 1985.

<sup>4</sup> P.D. JAMES, *Innocent Blood*, 1980.

<sup>5</sup> Par exemple : 220 *casualties* traduit "quelques 200 blessés", 1993 traduit "les années 90", 49.7 traduit "pas loin de 50% / près de la moitié".

Le texte de John COWPER POWER, tiré de *Wolf Solent*, permet une représentation graphique, le tracé d'une carte avec ses points cardinaux, son relief montagneux, sa rivière et ses plaines, la localisation des villes, leurs distances. Le personnage est le point origine à partir duquel les lignes convergent ou fuient. C'est son regard qui s'exerce, et celui du lecteur en lui. L'auteur pose le paysage avec des mots aussi sûrement que le ferait le géographe sur le papier. A l'aide des mots, le lecteur imagine non seulement le tracé géographique, mais il l'habille des couleurs et des structures que lui offre le texte. **Coloration, structuration, matérialisation** font partie de la visualisation.

*To his right, as they drove along, the ground sloped upwards, -cornfield after cornfield of young green shoots – to the main ridge between Dorset and Somerset, along which, - only a mile or so away, his companion told him – lay the main highway, famous in West country history, between Ramsgard and Blacksod, and also between – so Mr OTTER assured him – Salisbury and Exeter!*

*To his left the Vale of Blackmore beckoned to him out of its meadows – meadows that were full of faint grassy odours which carried a vague taste of river-mud in their savour because of the nearness of the banks of the Lunt. From Shaftesbury, on the north, to the isolated eminence of Melbury Bud, to the south, that valley stretched away, whispering, so it seemed, some inexplicable prophetic greeting to its returned native-born.*

Sur sa droite alors qu'ils poursuivaient leur route, le terrain montait, champ de blé après champ de blé aux jeunes pousses vertes, jusqu'à la crête principale qui sépare le Dorset du Somerset, crête le long de laquelle, à mille cinq cent mètres environ tout au plus, lui dit son compagnon, passait la grande route fameuse dans l'histoire de l'Ouest, menant de Ramsgate à Blacksod et aussi, - c'est du moins ce que lui affirma M. OTTER -, de Salisbury à Exeter.

Sur la gauche, la vallée de Blackmore se révélait à lui avec ses prairies emplies de légères odeurs herbeuses, au parfum desquelles se mêlait un vague relent de vase, en raison de la proximité / proches qu'elles étaient des berges de la Lunt. Depuis Shaftesbury au nord, jusqu'à la butte isolée de Melbury Bub au sud, cette vallée s'étirait et paraissait murmurer on ne sait quelle salutation inexplicable et prophétique à son fils de retour au pays natal.

#### ■ 4. Parcours

Dans le texte de P.D. JAMES<sup>6</sup>, le héros suit un parcours habituel à beaucoup de Londoniens. Les mots traduisent une réalité sur le terrain dont tout lecteur doit prendre conscience pour que le texte ne reste pas lettre morte mais entre dans une réalité visuelle, donc visible.

*He took his usual way home over Westminster Bridge, across Parliament Square, down Great George Street and into St James's Park. The quicker way to Liverpool Street Station and the eastern suburban line was by Waterloo and the city line, but he preferred to walk each evening over the river and take the underground from St James's Park.*

Il rentra chez lui comme à l'habitude, franchit le pont de Westminster, traversa Parliament Square, descendit Great George Street et entra dans le parc St James. Le chemin le plus rapide pour rejoindre Liverpool Street Station et la ligne de la banlieue-est, c'était par Waterloo et la ligne de la Cité, mais il préférait franchir le pont et prendre le métro au parc St James.

#### ■ 5. Mouvement

---

<sup>6</sup> P.D. JAMES, *Innocent Blood*, 1980.

Voici un exemple donné par HERVEY et HIGGINS<sup>7</sup>, où le jeu des postpositions délimite l'espace et "flèche" le parcours. Lire sous-entend traduire visuellement la promenade effective de *they*

en plaçant dans l'imaginaire, mais en dessinant si nécessaire, les jalons de cette promenade (*the Post Office, the railway bridge, the streets, the playground, the river*), en marquant la direction (*down, past, under, through, across, by*). Peu de mots suffisent à visualiser le texte, à montrer la direction, à enchaîner un mouvement. Cette **qualité filmique** du texte "image" les mots, démontre l'emprise du réel sur l'imaginaire, conforte la lecture et son commentaire.

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| ▪ <i>They went down</i>           | Ils descendirent la rue                     |
| ▪ <i>past the Post Office</i>     | passèrent la poste                          |
| ▪ <i>under the railway bridge</i> | traversèrent sous la ligne de chemin de fer |
| ▪ <i>through the streets</i>      | pénétrèrent dans ces rues                   |
| ▪ <i>across the playground</i>    | coupèrent par le terrain de jeu             |
| ▪ <i>by the river</i>             | qui longeait la rivière                     |

## ■ 6. Description

Toute description, au-delà des structures, des formes et des couleurs, révèle un contenu émotionnel qui ne peut échapper à la visualisation. Celle-ci ne se cantonne pas aux détails perceptibles à première vue, mais décèle les sous-structures, les espaces laissés vides, l'invisible donc. Si elle apporte le descriptif des surfaces, elle sonde aussi des couches plus profondes qui tiennent autant aux paysages de l'âme qu'aux objets de surface. Elle tisse des relations vectorielles entre les couches descriptives, allant des plus notoires aux plus secrètes, et lorsque l'intuition du lecteur se fait vive et suit de près l'inspiration d'un auteur, la visualisation s'appuie sur les éléments les plus cachés pour remonter vers le visible<sup>8</sup>.

(1) *He could remember a smudged sun high above the lake like a great white moon, and the willow fronds slowly shedding their pale lances on to the water. In these burgeoning rose beds there had been a few tight red buds, blighted by the cold, their stems choked with dead leaves. The lake had been bronzed and wrinkled with, at its centre, a great salver of beaten silver.*

Il se souvenait d'un soleil brouillé, tel une grosse lune blême haut dans le ciel au-dessus du lac, et des saules qui perdaient insensiblement leurs longues feuilles pâles / et des feuilles pâles et longues des saules qui tombaient dans l'eau avec lenteur. Dans ces parterres où les rosiers aujourd'hui bourgeonnaient, il ne restait alors que quelques fleurs flétries par le froid, les tiges étouffées par les feuilles mortes. Le lac à la surface ridée, couleur de bronze, avait au centre une vasque comme d'argent martelé.

(2) (...) *The park then had held an air of sad deceptitude, the handrail of the blue bridge worn by tourists' hands, the fountain silent, the tea house closed for the winter.*

Le parc avait un air de triste déceptitude : la balustrade du pont bleu usée sous la main des touristes, la fontaine muette, le salon de thé fermé pour l'hiver.

---

<sup>7</sup> *Thinking Translation*, Routledge, Londres, 1992 (261 pages), 237.

<sup>8</sup> P.D. JAMES, *Innocent Blood*, 1980.



## 7. Collage et couleurs

Dans le texte de V. WOOLF tiré de *Jacob's Room* (1922)<sup>9</sup>, on trouve une mosaïque de détails dont on peut avoir une impression d'ensemble, une vision globalisante. Mais la richesse du texte nécessite des relectures, un réarrangement des plans et des espaces, une réorganisation des couleurs qui ne se découvrent pas lors de la première approche.

La description des matériaux, la réflexion de la lumière, l'irisation des teintes, la position des plans, les effets de transparence et de superposition, naissent avec les mots qui les décrivent. Mais l'étudiant accroché aux mots n'en " voit " pas tous les effets.

En équipe, crayon en main pour dessiner s'il est besoin, on fait le descriptif du tableau ainsi présenté, la " traduction " des couleurs et des effets, et leur expression en langue cible. Cette traduction est alors perception et description : elle joue à la façon de la superposition de plusieurs calques, du passage de l'esquisse au dessin, de l'ossature à la structuration ; alors que la première approche contraignait de passer du dessin à l'esquisse, de la structure à l'ossature.

### Voici le texte:

*An inclined plane of light comes accurately through each window, purple and yellow even in its most diffused dust, while, where it breaks upon stone, that stone is softly chalked red, yellow, and purple. Neither snow nor greenery, winter nor summer, has power over the old stained glass. As the sides of a lantern protect the flame so that it burns steady even in the wildest night – burns steady and gravely illumines the tree-trunks – so inside the Chapel all was orderly. Gravely sounded the voices; wisely the organ replied, as if buttressing human faith with the assent of the elements. The white-robed figures crossed from side to side; now mounted steps, now descended, all very orderly.*

Un pan de lumière oblique tombe avec précision de chaque fenêtre, violet et jaune, même en sa plus diffuse poussière, tandis que là où il se brise sur la pierre, celle-ci se satine de pourpre, de jaune et de violet. Ni neige ni verdure, ni hiver ni été, n'ont d'emprise sur les vieux vitraux. Comme les parois d'une lanterne protègent la flamme, qui brûle alors constante même par la nuit la plus tourmentée – brûle sans faiblir et avec gravité illumine les troncs d'arbre – de même, à l'intérieur de la chapelle, tout était en ordre. Solennel était le son des voix ; pleine de sagesse la réponse des orgues, comme pour étayer la foi humaine par l'assentiment des éléments. Les silhouettes en robes blanches traversaient d'un côté à l'autre, tantôt montant les degrés, tantôt les descendant, tout cela selon un ordre irréprochable.

## C. Commentaire sur image

Le principe de la visualisation est valable pour tout type de description, pour l'enchaînement d'une intrigue, pour la conduite logique d'un raisonnement.

Voir mentalement un objet ou imaginer les aspects d'un événement dont on entend la description c'est en entendre le sens. L'image que les étudiants se feront des

---

<sup>9</sup> in *Recueil de versions anglaises*, Florent GUSDORF et Frédéric OGÉE, Hachette Supérieur, 1991, 118.

événements narrés dans le texte leur permettra de moins écouter les mots et de s'exprimer à partir de leur vision des choses<sup>10</sup>.

La qualité majeure de la visualisation est son approche globalisante, une analyse de tous les éléments des champs à explorer : descriptif, entrée en action de personnages et d'interlocuteurs, domaine de telle ou telle spécialité décrit par l'auteur, champ linguistique de spécialité afférent, conduite d'une démonstration, dialectique d'un raisonnement, illustration par des exemples.

Tous les éléments fusionnent et permettent non seulement le parcours d'une vision d'ensemble, mais une cohérence dans l'interprétation que l'on en donne.

### III. La médiation, ou la vision commune.

L'intérêt pédagogique de la visualisation et de l'esthétique de la perception tient à leurs facultés opératoires de parcours de champs ou **globalisation** ; elles sont dynamiques dans un contexte oralisé (**oralisation**), et en expression écrite. Enfin, elles créent un réseau de communication, que nous nommerons **médiation**.

Pour gagner en temps et en qualité et utiliser à bon escient la **visualisation**, une solution se présente : **en faire un travail d'équipe**, reconstruire ensemble la composition d'un texte ou d'un discours oral, et commenter à tous la disposition des enchaînements, le jeu paraphrastique, la valeur des éléments contextuels, les relations intertextuelles.

Il est intéressant de laisser à l'étudiant **la responsabilité d'ordonner les éléments du texte tels qu'il les voit et les conçoit**. On peut à cet instant relever les erreurs de sens, "montrer" le passage où se situait la difficulté ; ce travail constructeur se fait avec profit en équipe.

D'un point de vue méthodologique, la visualisation facilite l'opération commentante, par conséquent l'opération traduisante ; c'est un élément de démonstration probant en oralisation dans un groupe-classe, "en médiation", car elle permet de détailler la construction du texte ou du discours oral. Elle associe aux qualités oralisées celles de la médiation, telles que la transmission de l'information, la prise en compte des détails d'une situation, la mise en place d'un moment de communication.

Lors de la médiation, la vision est à la fois personnelle et commune, elle comporte un caractère de subjectivité et d'objectivité.

L'ensemble des étudiants participent à la décomposition, à la déstructuration du texte, puis à sa composition en images, enfin à sa recomposition. On utilise connaissances et culture, les connotations, les ressources de la perception, de l'imaginaire.

Voici deux exemples.

#### 1° exemple : *Waiting for the Barbarians* de J.M. COETZEE<sup>11</sup>.

Le texte de COETZEE<sup>12</sup> a intrigué les étudiants qui le traduisaient : ce pays indéterminé, cette forteresse quasi fantomatique aussi vétuste qu'un rêve au milieu d'une étendue désertique comme certain paysage intérieur dans un pays indéterminé ; ces trois personnages aux

<sup>10</sup> *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, D. SÉLESKOVITCH et M. LEDERER, Didier Erudition, Paris, 1989, (281 pages), 24.

<sup>11</sup> *Waiting for the Barberians*, Penguin Books, 1980, 152.

<sup>12</sup> *Waiting for the Barberians*, Penguin Books, 1980, 152.

relations ambiguës en attente d'autres êtres eux-mêmes réels ou mythiques, les "barbares" du titre du roman.

Dans le dialogue entre le Gouverneur (à la fois héros et anti-héros) et la jeune femme au bébé, les étudiants n'ont pas vu que la phrase suivante est métaphorique.

*She is opening a door through which a wind of utter desolation blows on me.*

Elle ouvre alors une porte où s'engouffre un vent de complète désolation qui me soufflète.

C'est une tempête intérieure qui se lève dans le cœur de cet homme. Mais, dans peu de temps, une tempête non moins réelle (ou tout aussi imaginaire !) surviendra.

Il faut certes mettre des images sur les mots, mais il faut inversement imaginer la pensée à partir des objets évoqués par les mots.

Réalité et métaphore se mêlent par le biais de leur représentation : paysages réels imaginés, paysages imaginaires rendus réels. Lieux réels, lieux romancés, scènes réelles, scènes imaginaires : la fusion entre ces deux plans crée la beauté, l'étrangénéité du texte. Pour entrevoir les images, il faut étudier l'agencement des mots qui créent ces images. Apprendre à percevoir les images est le garant de la compréhension nuancée d'un texte, d'où la nécessité de la mise en œuvre de la visualisation pour assurer cette compréhension.

**2° exemple: Description de la ville de New York de Thomas WOLFE, *The Web and the Rock*, 1937<sup>13</sup>.**

A la visualisation qui permet un repérage des éléments de description et des enchaînements narratifs s'ajoutent le **côté esthétique** et l'**aide stylistique** qui en découle. Ainsi, le vécu décrit par le texte, les éléments culturels et esthétiques, et de surcroît la perception, l'évocation des images, les sentiments qui en découlent, sont perçus par le lecteur ou l'auditeur, dans sa propre grille de référents esthétiques et culturels.

Notons le caractère architectural, sculptural et structural du texte suivant. Une échelle de grandeur y est définie, - la verticale extrême du ciel, l'aplomb vertigineux des immeubles -, la superposition de différents plans, les textures contrastées et le jeu d'ombres et de lumières. Les contours déterminent les formes, les objets sont détournés sur un fond, une trame qui n'est autre que l'"en dehors" des formes. Cette description de la ville par plans successifs en superposition rappelle la tradition picturale de l'École de New York. On assiste à la fois en plans statiques et en mouvement au renversement haut et bas, virtuel et réel du ciel et des bâtiments, chaque plan se superposant puis se substituant l'un à l'autre.

*And even the very skies that framed New York, the texture of the night itself, seemed to have the architecture and the weather of the city's special quality. It was, he saw, a Northern city: the bases of its form were vertical. Even the night itself, seemed to have the architecture of its own. Here, compared with the qualities of night in London or in Paris, which were rounder, softer, of more drowsy hue, the night was vertical, lean, immensely clifflike, steep and clear. Here everything was sharp. It burned so brightly, yet it burned sweetly, too. For what was so incredible and so lovely about this high, cool night was that it could be so harsh and clear, so arrogantly formidable, and yet so tender, too. There were always in these nights, somehow,*

---

<sup>13</sup> in *Recueil de versions anglaises*, Florent GUSDORF et Frédéric OGÉE, Hachette Supérieur, 1991, 108.

*even in nights of clear and bitter cold not only the structure of lean steel, but a touch of April, too: they could be insolent and cruel, and yet there was always in them the suggestion of light feet, of lilac darkness, of something swift and fleeting, almost captured, ever gone, a maiden virginal as April.*

Et jusqu'aux cieux qui encadrent New York, la trame inhérente à la nuit, semblaient avoir adopté l'architecture et le climat propres à cette ville. C'était, il le voyait bien, une ville du nord : sa configuration était essentiellement verticale. Même la nuit ici, la texture de l'obscurité, possédait une armature géométrique, une architecture intrinsèque. Comparée au caractère de la nuit à Londres ou à Paris, où tout est rondeur, douceur et teinte nuancée, la nuit était ici verticale, telle une falaise grandiose, élancée et vive. Ici tout était anguleux. La nuit brûlait avec un tel éclat, et pourtant avec une grande douceur. Ce qui étonnait et charmait tant dans cette nuit immense et froide, c'était qu'elle pût être à la fois si dure et si transparente, si superbe et si arrogante, et néanmoins si tendre. D'une certaine façon, on découvrait toujours pendant ces nuits, même par un froid clair et vif, non seulement l'architecture longiligne de l'acier, mais une touche d'avril. Ces nuits se montraient parfois insolentes et cruelles. Pourtant elles faisaient l'effet de pieds légers, d'obscurité lilas, de quelque chose de rapide et d'éphémère, sur le point d'être saisi, mais toujours évanescent, jeune fille virginale pure comme le mois d'Avril.

#### IV. De la technique de l'image à l'esthétique du texte

A chaque écrivain sa vision, son paysage intérieur, son paysage "passé en écriture": S. BECKETT et la scène dépouillée, à l'exception d'un arbre où se pendre par un jeu dérisoire. Henry JAMES, Virginia WOOLF et leurs atmosphères citadines dans *Washington Square* comme un vrai paysage, Londres comme le paysage intérieur fragmenté par le temps de la ville en guerre, de la ville printanière dans la tête de Mrs Dalloway. Ou encore, la ville minière transfigurée de D.H. LAWRENCE<sup>14</sup>, où la ménagère au sortir de sa maison, de sa vie domestique, rencontre un ciel tout de beauté où accrocher ses rêves, trouver de quoi survivre au quotidien, une certaine foi en l'avenir.

*There she stood, trying to soothe herself with the scent of flowers and the fading, beautiful evening. Opposite her small gate was the stile that led uphill, under the tall hedge, between the **burning glow** of the cut pastures. The sky overhead **throbbed** and **pulsed** with light. The glow sank quickly off the field; the earth and the hedges **smoked dusk**. As it grew dark, a **ruddy glare** came out on the hill-top, and out of the glare the diminished commotion of the fair.*

Ces paysages, ces constructions littéraires, ressemblent à la réalité, à une réalité, mais ce sont des paysages à l'intérieur de soi, à l'intérieur de l'écriture : paysages voulus réels, mais "pulsés" de l'intérieur (*burning glow, throbbed, pulsed with light, smoked dusk, ruddy glare*).

Les tempêtes sont réelles et mythiques, tempête en mer, tempête de sable, tempête dans un cœur. Chaque écrivain les décrit dans son style propre (SHAKESPEARE, MELVILLE, CONRAD, etc.) Nous prendrons l'exemple de la tempête de sable telle que STEINBECK et COETZEE l'ont décrite.

---

<sup>14</sup> *Sons and Lovers*, Penguin Book, 1913, 13.

**1° exemple :** J. STEINBECK, *The Grapes of Wrath*, 1939<sup>15</sup>.

*When the night came again it was black night, for the stars could not pierce the dust to get down, and the window lights could not even spread beyond their own yards. Now the dust was evenly mixed with the air, and it settled like pollen on the chairs, and tables, on the dishes. The people brushed it from their shoulders. Little lines of dust lay at the door sills.*

Il se fit nuit noire, car la lumière des étoiles ne pouvait percer la poussière, et la lumière des fenêtres ne dépassait même pas la limite des cours. L'air et la poussière étaient maintenant mêlés en parts égales, émulsion d'air et de poussière. Les maisons étaient hermétiquement fermées, et l'on avait calfeutré portes et fenêtres avec des chiffons, mais la poussière qui entraît était si fine qu'on ne la voyait pas, et telle un pollen, elle recouvrit les chaises, les tables et la vaisselle. Les gens l'époussetèrent de leurs épaules. De fines raies de poussière se déposèrent sur le pas des portes.

**2° exemple :** COETZEE, *Waiting for the Barbarians*.

*In the shelter of our homes, with the windows bolted and bolsters pushed against the doors, with fine grey dust already sifting through roof and ceiling to settle on every uncovered surface, film the drinking water, grate on our teeth, we sit thinking of our fellow-creatures out in the open who at times like this have no recourse but to turn their backs to the wind and endure.*

A l'abri de nos maisons, fenêtres verrouillées, poutres et madriers en travers des portes, la fine poussière grise ne tarde pas à s'infiltrer par les toits et les plafonds, elle se dépose sur toutes les surfaces qui n'ont pas été protégées, en mince pellicule sur l'eau potable, et crisse sous les dents. Nous sommes assis à réfléchir à nos compatriotes qui sont au-dehors et qui dans ces instants, n'ont pas d'autre recours que de présenter le dos au vent et d'endurer la tempête.

## V. De l'esthétique de l'image à la technique du texte

Une esthétique de la perception implique de soigner l'expression, le registre, le ton, le style. Il ne s'agit pas d'être asservi à la forme mais de la respecter autant que cette dernière est étroitement liée au sens.

Ainsi l'inspiration, la musicalité des termes, la beauté des images jouent un rôle décisif.

*There is no suggestion here that attention to sounds should be to the detriment of sense; on the contrary, it is where ignoring phonic / graphic features would damage the sense of the text that they are considered important.*<sup>16</sup>

On ne peut défendre la thèse selon laquelle l'esthétique concernerait davantage un poème que n'importe quel autre genre, car théâtre et prose contiennent des passages poétiques, des moments inspirés<sup>17</sup>.

Toute opération de lecture ou d'écriture nécessite un souffle, une inspiration, un **rythme**. L'image apparaît dans le texte de façon cyclique, rythmée.

<sup>15</sup> in *Recueil de versions anglaises*, Florent GUSDORF et Frédéric OGÉE, Hachette Supérieur, 1991, 67.

<sup>16</sup> *Thinking Translation*, S. HERVEY et I. HIGGINS, Routledge, p.78.

<sup>17</sup> Que penser des textes technologiques !

Le passage poétique joue à cet égard un rôle d'initiateur. Il montre la richesse du jeu synonymique, qui en fait un terrain fertile pour un travail en équipe, où les sensibilités personnelles se mesurent l'une à l'autre, et nécessitent des choix dépendant de paramètres plus ténus encore que les paramètres habituels propres à la prose en contexte.

La réflexion du pédagogue porte sur la complexité de l'imbrication des champs opératoires : perception, sonorités, esthétique, symbolique, imaginaire, autant de données visuelles et auditives qu'il faut déployer.

Il est important de prendre en compte tous les domaines depuis les plus évidents, comme les mots supports qui donnent l'ossature du sens, jusqu'aux plus cachés qui offrent des dérivées fonctionnelles telles les connotations souhaitées par l'auteur, les émotions voulues et induites, et celles qui naissent par rebond. Ce sont autant d'images révélées. Les images prolongent les effets du texte ou du discours oral jusque dans la mémoire du lecteur ou de l'auditeur.

## CONCLUSION

Il reste beaucoup à faire en termes de visualisation, d'autant que l'image est liée au son avec un potentiel réel et une force symbolique.

Que la lecture soit silencieuse ou audible, la construction de l'espace textuel en temps réel -celui de la lecture d'un texte, celui de son écoute- détermine l'appréhension que l'on a de ce texte et le souvenir qu'il nous laisse. La lecture et l'écoute sont visualisation en temps réel, le commentaire en temps différé.

Que la vision soit picturale ou orchestrée, -espace ou volume sonore-, le son fait aussi image. *The sun turns coppery. The boats have all left the lake, the birds have stopped singing. There is an interval of utter silence. Then the wind strikes*<sup>18</sup>.

Le soleil devient de cuivre. Les bateaux ont tous déserté le lac, les oiseaux ont cessé leur chant. C'est un interlude de silence total. C'est alors que le vent frappe.

La **visualisation**, alliée à une **esthétique de la perception**, présente un intérêt pédagogique qui tient à ses facultés opératoires de parcours de "champs" ou **globalisation**. Elle est dynamique dans un contexte oralisé (**oralisation**), et en expression écrite. Elle crée, enfin, dans l'espace-classe un réseau de communication que nous nommons **médiation**.

La visualisation appliquée à la compréhension ou à l'explication d'un texte écrit ou d'un discours oral, est simple à mettre en place. Elle s'avère utile dans le cadre de la traduction.

La visualisation représente une aide précieuse comme "déclencheur de sens". Ainsi, on décrit paysages et personnages, on repère les étapes d'un récit, on associe les idées d'un raisonnement, on active des souvenirs, on réagit notionnellement et émotionnellement à ce que contient le texte ou le discours oral.

La visualisation ne va pas de soi bien que l'action de regarder soit naturelle. La notion de perspective est culturelle. Il faut donc s'exercer à concevoir, puis à voir - à l'inverse de l'ordre habituel - les espaces, les distances, les agencements entre des "objets" virtuels : on apprend ainsi à imaginer une scène, à percevoir le décor derrière les mots, à entrevoir des relations entre personnages et objets.

Pour gagner en temps et en qualité, et utiliser à bon escient la visualisation dans l'expression ou la traduction, une solution se présente : en faire un travail d'équipe, reconstruire à plusieurs la composition d'un texte ou d'un discours oral, et commenter à tous la disposition des enchaînements, le jeu paraphrastique, la valeur des éléments contextuels, les relations

---

<sup>18</sup> *Waiting for the Barbarians*, COETZEE, Penguin books, 1980, 153.

intertextuelles. On “ décrit ” alors un contenu, une composition, une mise en scène, plutôt que de lire, écrire ou traduire des mots. L’étudiant prend la responsabilité de sa “ vision ” : il ordonne les éléments du texte tels qu’il les voit et les conçoit, il “ compose ” la scène, il “ décompose ” un scénario. Au cours de son travail devant un auditeur ou un lecteur témoin, il est possible à cet instant, de relever les erreurs de sens, de “ montrer ” le passage où se situe la difficulté, d’effacer ou de rajouter tel trait, de remettre de l’ordre dans la présentation. Tableau en tête, et crayon en main pour dessiner s’il est besoin, la “ vision ” se décrit et se construit, - ou se construit et se décrit -, sous un regard exercé et avec une perception aiguisée qui dévoilent le tracé complexe, parfois invisible, de la trame du texte ou du discours oral.