

THAT DEAF GUY

BY MATT & KAY DAIGLE



La visualisation : principes et pratique

Sylvie MAYNARD

Mots clés

Invisibilité, visualisation, visualiseur, “perception-origine”, perception conceptualisée.

Résumé

La visualisation est le regard actif porté sur un texte ou l’élaboration d’images à l’écoute d’un texte. Elle utilise les qualités de la perception naturelle et les techniques de l’image. Elle est au service de la lecture et de l’écoute de texte, du commentaire, de l’expression. Si le regard est naturel, la visualisation est un apprentissage méthodologique de la mise en images, c’est aussi un outil sophistiqué dans l’élaboration de celles-ci. La pratique de la visualisation s’appuie sur des bases théoriques qu’on peut élargir à la reconnaissance des espaces sonores d’un texte ou d’un discours oral, la prise en compte de tout élément constructif tels la culture, la civilisation, l’histoire, l’environnement politique et social. L’image est la valeur forte d’une telle technique, elle est aussi marque et symbole. La visualisation englobe par conséquent les techniques avoisinantes et les domaines de la connaissance. Les nombreuses variations qu’on opère à partir d’elle en font un instrument didactique d’un grand intérêt.

Introduction

La visualisation nécessite un fondement théorique, s’il n’était pas posé, elle ne serait qu’une des pratiques possibles attachées à l’image, elle n’appartiendrait à aucun domaine en particulier¹.

Or, la visualisation repose sur la systématisation de l’émergence d’images à partir d’un texte ou d’un discours oral, le découpage en images (éléments statiques) ou segments filmiques (éléments dynamiques), la comptabilisation sérielle de ces images, leur enchaînement.

¹ Dessin, peinture, photographie, cinéma, techniques du son et de l’image.

On ne peut qu'entrevoir une partie de la gamme des possibilités offertes par la visualisation. Quelques principes théoriques pour la définir et des exemples pour l'illustrer devraient ouvrir un domaine largement inentamé, qui deviendra par la prise de conscience et la pratique, un précieux champ d'exploration méthodologique.

Nous y trouvons le triple avantage de faciliter l'étude d'un texte (lecture et commentaire), de poser une base de travail pédagogique, de fournir les préliminaires à la recherche dans ce domaine.

I. Définition et description

La visualisation consiste, par des étapes systématisées, à franchir les degrés du sens, à révéler, à décrire et à analyser les images.

La visualisation ouvre quatre entrées : écrit et oral, lecture et écriture. Elle s'applique en hypothèse à tout domaine, technique, scientifique, philosophique, littéraire, artistique. Sa maîtrise comporte en première étape une adéquation à son principe, un comportement face à l'œuvre à décrypter ou à produire. Un peintre qui ne regarderait pas ce qui est visible, qui n'appréhenderait pas l'invisible, verrait son tableau perdre en forme, proportion, volume, couleur, perspective.

L'image est une trace, non seulement du visible qu'elle reproduit et traduit, mais aussi de l'audible, même lors de la lecture silencieuse, elle se laisse / se fait entendre. L'image aura par conséquent la dimension des sons, les effets des styles, le souffle de l'inspiration.

L'image est trace, mais aussi marque et symbole. Elle connaît alors l'enfermement du cadre, des structures. Elle est soumise à la technique d'une construction. Elle en a les dimensions et les mesures géométriques (longueur, largeur, hauteur, profondeur, épaisseur, masse, densité), les prolongements dans l'espace et le temps (intervalles, espacement, succession, répétition). Elle doit répondre aux règles esthétiques et culturelles. Elle obéit aux techniques de la duplication, du calque, de l'enchaînement, du renversement, de l'agrandissement, de la réduction, de la transformation, de la rotation.

La difficulté vient de son **invisibilité** et de la façon dont on la révèle. Une fois devenue visible, par trop visible, comment la rendre invisible à nouveau par un travail de transparence ? "Transparence", telle est le terme utilisé dans les graphismes en informatique, où le lecteur n'a que les effets sans voir les structures qui les sous-tendent. Si un auteur masque les structures lorsqu'il rédige, nous nous attachons, à l'inverse, à les révéler dans notre enseignement, à rendre claire la construction de l'image en vue d'une démonstration de ce qu'est la visualisation.

II. Un parti pris, une attitude de l'esprit, une prise de position

Prendre parti est un concept qu'il ne s'agit pas de défendre en pédagogie, car on se heurterait à l'attitude inverse qui serait aussi parti pris. Ce serait opposer deux forces égales sur un

même objet mobile ou immobile, et l'inertie qui en résulterait ferait entrer la visualisation dans un domaine de classification, d'archivage, utile certes, mais où on ne peut la cantonner. Il s'agit plus vraisemblablement de prendre parti pour véritablement "voir" ce que l'on entend ou lit, non pas que les images doivent envahir l'esprit et y apporter du désordre, mais "voir" ce que l'on nous donne à entendre, et par-là à comprendre, dans un souci de clarification et d'efficacité.

Des images spontanées vont se faire parfois lentes à venir, ou affluer pas toujours à point nommé. Ces images sont-elles celles que l'on attend dans la visualisation ? Pourquoi ne pas laisser l'imagination, - bridée par l'éducation, policée par la culture -, reprendre un cours plus naturel à l'écoute d'un texte ou à sa lecture ? Faut-il "canaliser" l'image comme on le fait du son, l'engranger pour aider au commentaire par la suite, la mettre en cadre pour qu'elle soit l'image de tout un groupe, d'une classe, d'un amphi ? "Que vous évoque ce texte ?" et il évoquera ce qu'il est décent d'évoquer, opportun d'en attendre ? Faut-il encore "enflammer" l'imaginaire appauvri, réservé, pudique de nos étudiants qui abordent un texte, tête vide, avec un ennui coutumier ? Faut-il faire déborder l'image de son cadre ?

Là n'est pas l'essentiel, sinon de développer une aptitude à "visualiser" à partir d'une base théorique et d'une démonstration sur pièces. Reconnaître le bien-fondé de cette attitude active prise à l'égard du texte ou du discours oral est un point d'importance, mais nécessite une application pratique. Il ne faut pas céder à l'effet de surface du texte, à son miroitement. Ni encore céder à plonger en elles trop avant. Car il convient de pouvoir les décrire ou encore les reproduire.

Se positionner par rapport au texte n'est pas seulement connaître l'arrière-plan économique, le contexte politique, le domaine culturel, l'extra textuel, mais choisir avec soin un angle de vision, comme le ferait un photographe, un architecte, un sculpteur ou un peintre ; ne pas se laisser tromper par les reliefs, débusquer les ombres, accepter que les perspectives fuient et s'estompent sous le regard, ne dédaigner ni le minuscule que l'on peut agrandir, ni le trop grand que l'on peut réduire, parcourir les lieux proposés par l'auteur, hanter son espace d'écriture, et s'il est besoin, entrer dans les impasses pour les découvrir telles, bondir vers les sommets pour en connaître les vertiges sans se laisser prendre au piège des contours de la simple forme, des détours propres au style.

III. Imager, imaginer ?

Si l'image est construite à partir de ce qui est dit ou entendu, elle dépasse souvent les dimensions que lui fixe le cadre. Elle a une malléabilité, une capacité à se transformer qui peut aller jusqu'à la déformation. Le lecteur, ou l'auditeur, est responsable de l'image, tout comme l'est l'auteur, mais à des titres différents. Il peut anticiper sur elle, la dépasser, y revenir, la diviser, la "translater", la transformer au besoin ; cependant, il doit en avoir une

idée juste, car la traduction d'un texte en images reste une traduction. Le créateur du texte est lié par son contrat envers le lecteur, il doit rendre l'image la plus nette possible pour que le lecteur en prenne conscience et la traduise avec justesse. Si le lecteur est libre de sa lecture, il ne l'est qu'à certaines conditions : il peut lire pour son plaisir et faire ce qu'il entend, mais il peut avoir à expliquer le texte, à le commenter, à le traduire et il suit alors un certain nombre de critères et de normes. Si l'image conserve son autonomie, son authenticité, elle est aussi la vision forcément multiple d'un point de vue, d'une culture, de la langue qui la construit, de son degré de transparence, de l'interprétation qu'on en donne, de sa fonction (illustration, représentation, figure, symbole, allégorie).

Que l'image soit fixe ou mobile, celui qui l'appréhende ne peut que participer à une dynamique, même du lieu fixe où il se tient par choix. Le mouvement vient de ce que l'image fixée au moyen des mots qui la décrivent, est tributaire de la visualisation, c'est-à-dire la façon dont on fait la "lecture", la manière dont on la parcourt. Un tableau de POLLOCK, fixé au mur, entrelacs immobile tel une pelote dévidée, oblige malgré tout l'œil au parcours, souvent circulaire, à partir d'une tache de couleur par exemple, et contraint de choisir un point originel en tournant dans la direction où la main dessine l'écriture, puis dans le sens inverse, encerclant ainsi l'espace ; et de ce cercle jaillissent d'autres formes géométriques, un tracé de haut en bas, de bas en haut, le découpage de l'espace en carrés, en rectangles, en losanges. Si le regard porté sur le tableau s'arrête au cadre sous la contrainte de la convention, les yeux le débordent et se fixent sur autre chose, une fenêtre donnant au loin, un coin de mur. L'œil, l'imaginaire, continuent de tracer d'autres cercles autour des objets dans l'"en dehors du cadre". Il en est de même pour le texte.

Prenons l'exemple d'un passage de Frédéric VITOUX, *Fin de saison au Palazzo Pedrotti*, 1983. On y voit l'imbrication des espaces dans un espace, une enfilade de paysages, et le mouvement du regard se porte là où l'auteur entraîne son lecteur, à la manière du *travelling* cinématographique. Ligne d'horizon, lignes de fuite, perspectives. Plus la lecture du texte est rapide, plus le paysage est ici mobile, emporté dans le mouvement. Parfois l'auteur retient notre course [“(les souvenirs) engourdissent, ils hypnotisent parfois”, “ils se tiennent là”], jusqu'à la parenthèse [“(mais le village n'apparaît pas tout de suite)”]. Rêve et réalité sont tous deux soumis à la création de l'image. L'image descriptive prend le relais du rêve, tout comme le rêve se poursuit dans le paysage, s'insère dans la chronologie. L'auteur est libre de son tableau, mais les mots laissent des traces d'effacement, alors qu'il estompe, gomme, efface son image (“mais cela ne compte pas, cela disparaît dans une brume de chaleur”). Ainsi dans la réalité, la chaleur et le passage du temps “blanchissent” ce qu'ils touchent [“(les souvenirs) ondulent sous la chaleur, leurs contours deviennent vaporeux, ils prennent des teintes pastel”]. Mais la mémoire des mots et la possibilité de les mémoriser transcendent la réalité : le paysage ne s'oublie pas même lorsqu'il n'est plus sous le regard,

on peut encore le “retoucher” et lui prêter d’autres couleurs (“*Ce paysage est blanc comme le ciel, il ne se fixe pas, il ne décolore pas la mémoire...*”).

L’approche vers la “demeure” permet des effets de mise en scène, d’entrée de personnages, jusqu’à cette vision rapprochée sur le médaillon qui passe au premier plan. L’image de ce médaillon libère une ouverture vers une vie de femme et vers son passé. Espace et temps s’imbriquent l’un dans l’autre comme une architecture, des murs imposants du château porteur de son histoire au médaillon porteur de l’histoire d’une vie.

De plan en plan, de scène en scène, d’une mise en espace à l’autre, le regard circule, guidé par le tracé des mots, leur allusion à des lieux et à des temps. On notera ici que le mouvement de l’image contient une dynamique telle, que les marqueurs de temps (“*Et quelques minutes plus tard*”, “*et puis*”, “*maintenant*”, “*et de nouveau*”, “*maintenant*”) semblent perdre de leur fonction et de leur pertinence, alors que la date mentionnée au début (“*en cet été 1976*”) sert de repère chronologique. Ils sont là pour “marquer” l’effet de surprise, l’intervention de la musique dans cette maison immobile sur laquelle le regard du lecteur s’est fixé, tandis que le mouvement reprend, cette fois-ci musical, et relance le mouvement de vie de silhouettes fantomatiques.

Voici le texte :

Les souvenirs, on les aperçoit au bout de ces routes d’été qui filent droit comme dans les rêves.

Ils tremblent à l’horizon, ils ondulent sous la chaleur, leurs contours deviennent vaporeux, ils prennent des teintes pastel, ils engourdissent, ils hypnotisent parfois.

(...) Les souvenirs sont des maîtres infiniment distants. Ils se tiennent là, en cet été 1976, au bout de la plaine de Lombardie, au sud-est de la grosse ville industrielle de Brescia. Il y a des lignes de peupliers, des champs de maïs, des hangars, des chemins bordés de canaux d’irrigation, mais cela ne compte pas, cela disparaît dans une brume de chaleur. Ce paysage est blanc comme le ciel, il ne se fixe pas, il ne décolore pas la mémoire... Non, tout au bout de la route, on devine d’abord, en lisière d’un village (mais le village n’apparaît pas tout de suite), une demeure patricienne, un palais du XVIIIe siècle dont on ne sait pas s’il est à l’abandon ou encore habité. Ses volets sont clos, ils s’écaillent. Et quelques minutes plus tard, on entend de la musique qui s’échappe d’un salon, l’ouverture du Tancredi de Rossini, et puis les volets s’ouvrent. Des silhouettes se détachent derrière l’ocre des fenêtres. On devine des stucs et des plafonds rococo. Et de nouveau tout se brouille. Se détache seule, maintenant, l’image d’un médaillon. C’est lui, ce médaillon, qui occupe l’horizon : une miniature dans un cadre ovale en acajou, une jeune femme d’un autre siècle qui se retourne, qui est surprise par le peintre et lui sourit pour l’éternité, avec une malice et une langueur qui me bouleversent.

L’avantage que comporte la visualisation, c’est qu’elle répond au naturel et à la rapidité d’un regard. Ce qui la dessert, c’est qu’elle est par trop naturelle et se laisse oublier. On voit alors en transparence et il n’est plus besoin de bien voir, encore moins de décrire. Telle machine

fonctionne et vous n'en voyez plus les mécanismes. En matière de langage, il en va de même et cela donne lieu à des commentaires superficiels qui brossent le tableau sans jamais le parfaire.

Il faut à la fois réapprendre ce que l'on fait spontanément dès l'enfance, (plonger dans le monde miniature et le rendre géant, rapprocher les étoiles !); ou apprendre à déjouer les artifices de la vue pour retrouver une vision claire, ce que l'on apprend à l'école : déconstruire les structures, disséquer les formes, répertorier les couleurs, traduire les nuances.

IV. La valeur pédagogique de la visualisation

Visualiser certes, mais comment ? Où commencer l'étude d'un tableau, d'un texte, d'un discours oral ? Où sont les similitudes de l'un à l'autre ? Que sont les différences ?

Il serait dommage que la visualisation dont le but est de mettre un texte ou un discours oral en images, soit participante du désordre de l'appréhension première, d'une perception trop hâtive, d'une impression fugace.

Si la visualisation est une **appréhension** du visible, un **révéléateur** de l'invisible, cette perception de départ sert aussi à les "organiser" pour les décrire, par conséquent elle intervient dans l'organisation d'une écriture, et en cela elle peut adapter, modifier, transformer le réel, tout comme l'irréel, et le projeter, telle l'image, dans la réalité de l'écriture, ce qui revient à matérialiser par le jeu constructif des mots une réalité qui n'est pas seulement littéraire ou philosophique, mais une réalité en soi qui par un phénomène de rebond nous fait revenir aux objets réels du départ. Cette métamorphose de l'objet à l'image, de l'image à l'objet est si présente dans toute écriture de texte, qu'il est souhaitable que le lecteur ou l'auditeur en ait non seulement conscience, mais apprenne à déconstruire les mécanismes de l'élaboration du texte, de la sensibilisation à ce phénomène dans un premier temps jusqu'à l'automatisme d'une perception d'emblée immédiate que lui permettront l'expérience et la pratique.

Si la visualisation est le parti pris d'un **témoignage en images** de ce qui est perçu du réel, de ce qui est appréhendé d'irréel, et de ce qui est conçu à partir d'eux, elle utilise les catégories de la composition de l'espace et du temps, la mise en scène de personnages, la mise en place d'une intrigue, le déroulement d'un raisonnement, la présentation d'une expérience, etc. Elle respecte la **classification** des éléments du commentaire, la stratégie de l'explication de texte et de la dissertation.

Ce qu'elle apporte par sa pratique, et là son rôle est fondamental, c'est la netteté de la perception des "objets", la justesse du repérage des zones ombrées ou cachées du texte, la cohérence des proportions des éléments constitutifs du texte, le calibrage de ses données, le dénombrement des quantités, la pertinence dans l'appréhension des espaces et la mise en place de la chronologie, la cohérence dans l'arbitrage des idées. La visualisation s'octroie

cette vision à l'extérieur comme à l'intérieur des objets, la vue des surfaces et un regard au-delà d'elles, l'habillage des structures tout comme leur dépouillement.

Plus encore la visualisation donne à celui qui la met en pratique l'appréhension des inter-espaces, des décalages ; elle le rend sensible aux trompe-l'œil, aux façades, aux incongruités aux artifices.

A celui qui regarde avec soin, peu de choses passent inaperçues : un relief, un recoin, une ombre offrent lumière et transparence. Si W. FAULKNER, J. JOYCE, V. WOOLF suivaient de l'intérieur le discours de leurs personnages, les émotions liées à ce discours, leur parcours dans l'action ou l'absence d'action, les méandres de leurs idées, le tracé de leurs illusions et de leur rêves, le lecteur de son côté, doit faire l'effort d'emprunter ce parcours.

V. Visualiser : propositions

L'invisible n'est pas l'indicible, du moins ne doit pas l'être. Si l'étudiant trouve difficile à repérer ce qui est dit, à plus forte raison il trouvera laborieux de retrouver les silences d'un auteur, ses omissions, ses allusions, ses métaphores, sa symbolique. Car l'image des objets de la réalité, d'une certaine réalité entachée de l'expérience personnelle de l'auteur deviennent images dans son texte qui cachent d'autres images ou en évoquent d'autres au travers de lectures différentes de ce même texte. Les exemples d'interprétations selon les époques, les points de vue critiques, sont légion.

Le texte contient-il des pièges liés à l'écriture ? Ne faut-il pas plutôt faire reposer les difficultés à interpréter sur des erreurs de perception ?

La visualisation est tout autant une technique qu'une méthode, un art qu'une méthodologie. Rien de plus classique que de demander une observation judicieuse du texte : graphie, découpage en paragraphes, sauts de ligne, construction du plan, coordination du temps et de l'espace, entrée en scène des personnages, positionnement des objets, dessins des formes, gradation des couleurs, enchaînement des idées.

Le "visualiseur" est le témoin du texte ou du discours oral. Son témoignage porte sur une information la plus complète possible, textuelle, intertextuelle, extratextuelle. Pour recueillir cette information, il lui faut observer en détail les éléments du texte. Cette observation nécessite d'utiliser des notions de physique, de photographie, de cinématographie, de graphisme, du son et de l'image, etc. Il ne peut s'arrêter aux surfaces, il lui faut utiliser la recherche biographique, les traces culturelles, le brassage des idées, les stigmates de l'histoire, les thèses philosophiques, et au-delà aller vers l'imaginaire, la poétique, la symbolique. Tout en visualisant il ne peut oublier son parcours intérieur, son histoire personnelle, sa perception individuelle, le sentiment intime qui lui est propre.

Les **angles de vision** sont par conséquent multiples. Il faut y travailler successivement, les répertorier, les classer, les tester. Chaque opération nécessite un choix du cadre, des

perspectives, mais c'est le texte qui offre son décor, ses coordonnées spatio-temporelles, l'entrée en scènes de ses figurants. Il s'agit pour le visualiseur de faire preuve de fidélité autant que d'imagination. La perspective choisie n'est ni un point de fuite ni une échappée hors des éléments proposés ou évoqués par l'auteur. Un **réseau de significations** est préexistant au travail de celui qui visualise, qui en un deuxième temps ou simultanément déconstruit pour reconstruire. Il entre dans le travail premier de l'auteur, à contre courant mais non à contresens ! Le visualiseur est proche du traducteur à plus d'un égard. Il fait des hypothèses qu'il lui faut vérifier, car l'observable d'un texte n'est que l'avant-scène de ce qui ne l'est pas encore, de ce qui reste inconnu *a priori*. Au-delà des formes immédiates, des constructions simples s'opère l'imbrication de formes et de plans dans l'ombre qui nécessitent des éclairages plus sophistiqués. Ainsi pressentir, deviner, imaginer, seront à ajouter au domaine de la perception immédiate. Ce décodage est un art du commentaire. Il fait partie de la panoplie littéraire, il comporte les effets d'un art.

Cette imbrication des plans qui compose le texte (avant-scène, plan médian, fond), les espaces dans l'espace, les temps dans le temps, les parenthèses entre les crochets, donnent des approches nécessairement biaisées. Le visualiseur peut déceler les ambiguïtés dans le texte même, celles que l'auteur n'a pas voulu lever, mais le rôle du visualiseur consiste à lever toute ambiguïté.

VI. La désambiguïstation

La **désambiguïstation**, c'est-à-dire la suppression du risque d'ambiguïté, peut être foncièrement linguistique et comporter une opération de tri, selon un facteur de "cohérence en chaîne", et un parcours paradigmatique à la façon du travail sur les "structures profondes", au sens chomskien du terme.

Les mots d'abord qui, en apparence, sont ceux de tous les jours mais qui, chargés de valeurs culturelles et affectives, assument volontiers une fonction symbolique, métaphorique et s'appellent, se répondent, s'organisent en réseaux, LT 18.

La désambiguïstation porte aussi sur les détails informatifs, confirmés par le lexique, corroborés par la culture du domaine de spécialité, confortés par l'expérience du spécialiste.

Ainsi, dans les exemples qui suivent, bien qu'aucune phrase ne comporte de difficulté linguistique, aucune n'est vraiment claire si un élément informatif n'est pas fourni par le contexte ou la situation.

- “ Il a acheté la presse ” : Pot-de-vin ? Ou achat de la presse d'imprimerie ? De la presse monétaire ? De l'étau en bois ? De l'établi du fendeur ?
- “ Il les a sous la main ” : En dessous de la main ou à portée de main ?
- “ Il les tient ” : Quoi ou qui ? Physiquement ou moralement ?

- “ Où en est-on du temps ? ” : Temps qu’il fait ? Temps qu’il est ? Moment dans l’espace-temps ?

Dans ce passage d’Aldous HUXLEY², l’expression mise en caractères **gras** pour démonstration, comprend à la fois une réalité historique et un jeu de mot lié au port du postiche.

*He removed his beard – “ **put the beaver up** ”, as they used to say in the fine old days of chivalry; he would have to remember that little joke for COLEMAN’s benefit. He put his beaver up – ha, ha – and stared ruefully at the far from Rabelaisian figure which now confronted him.*

Celui qui traduit peut se livrer à quelques fantaisies dans les limites de la justesse du sens, et dans le respect du ton humoristique du passage. Les traductions qui suivent sont inégales, mais tentent de conserver l’effet de style :

- “ il releva sa visière ”,
- “ il remonta sa mentonnière ”,
- “ Il souleva son heaume ”,
- “ il renonça à son panache ”,
- “ il se dépouilla de sa toison ”,
- “ il ôta la toison d’or ”.

La désambiguïsation utilise l’ensemble des données informatives, le choix des priorités, la vectorisation, pour leur effet de cohérence en chaîne et de cohésion. Si tous les éléments qui constituent le sens peuvent s’envisager séparément, c’est bien leur qualité globalisante qui permet de rendre compte du sens dans sa totalité. L’ordre des éléments et leur orientation influent sur la coordination de la chaîne. L’ordre doit être établi de façon optimale en fonction des hypothèses données au départ : bilan sur la situation, commentaire sur le contexte, limites du domaine de spécialité, choix du niveau de langue.

Les différents éléments et les familles d’éléments constitutifs du sens ont une incidence les uns sur les autres et dépendent de leur ordre de priorité. On peut envisager de mettre l’accent sur le style plutôt que sur la syntaxe ou considérer le transfert de l’information plus important que la façon dont on la transmet. De plus, chaque option influe sur l’ensemble.

VII. Expression, et perception conceptualisée

Des mots simples peuvent signifier des images simples auxquelles on prête modérément attention. Mais en cela on fait fausse route. On les survole à la lecture; cependant, dès qu’il s’agit de les traduire dans une autre langue, par exemple, ou de mettre l’image en mots, on éprouve quelque souci dans leur détail. Il est important de **conceptualiser** la perception expérimentée à la lecture ou à l’audition. Cette perception des éléments du texte repose sur

² *Antic Hay*, 1923.

l'expression qui en est donnée ; cette expression elle-même dépend de la conceptualisation qu'en a faite l'auteur dans sa propre perception. Perception de départ et perception conceptualisée devraient se calquer l'une sur l'autre de façon optimale. On sait qu'il n'en est rien, l'auteur lui-même ayant sur son propre texte des aperçus différents selon l'angle qu'il adopte, les temps et les moments où il jette un regard sur son œuvre. Dans le meilleur des cas, un commentaire correct ne déforme pas l'image que l'auteur a voulu donner.

Ce décalage entre “**perception-origine**” et **perception conceptualisée** est une base de recherche pour la visualisation.

1. Visualisation spatio-temporelle

Tout texte comporte, en dosages différents, les marques lisibles de la perception de l'espace et du temps dans la pensée de l'auteur, les signes déchiffrables de la place qui revient à ses personnages dans cet espace-temps de leur mise en scène, et les traces repérables de l'interrelation souhaitée par l'auteur avec son lecteur ou son auditeur. Le présupposé, le non-dit, le paraphrastique, la métaphore entrent dans la catégorie de ce qu'on doit déchiffrer dans le commentaire, même si les clés d'accès sont moins visibles. L'invisible et l'irréel sont une réalité déchiffrable, s'il plaît à l'auteur de nous mettre sur la voie. Il s'agira, comme dans tout type de raisonnement, de poser des hypothèses et de procéder à leur vérification. La visualisation est à cet égard un instrument performant. Nous citerons quelques exemples.

Dans ce passage de Guy LE TOUZE³, la mise en scène est d'un grande simplicité.

Le train traverse une forêt de chênes verts couchés par le vent. La voie ferrée a été construite sur une langue de sable en bord de mer. J'ouvre la fenêtre et je prends une rafale de vent en plein visage. Il sent l'iode et les aiguilles de pin. Le soleil monte sur l'horizon. Ma vie d'adulte commence ici.

Pour ce qui est du temps, l'auteur s'en tient au présent descriptif, et y ajoute un bilan au passé composé. Le lecteur discerne quatre **espaces** : [train, voie ferrée, bord (=en bordure)] ; [forêt, chênes verts, aiguilles de pin] ; [sable, mer, iode] ; [vent, soleil, rafale]. Il entrevoit deux **directions** : horizontale [*le train traverse / chênes verts couchés par le vent / construite en bord de mer*], verticale [*forêt / le soleil monte sur l'horizon*]. Le lecteur note certains **effets**⁴, par exemple un détail est ajouté, une émotion, une indication, une directive, un commentaire: *langue de sable / je prends une rafale de vent en **plein** visage / **ma vie d'adulte commence ici**.*

Dans un deuxième passage, le temps est davantage à l'honneur (*le train s'arrête / et puis, c'est le terminus / pour arriver jusqu'au port / il est tôt*), il apporte sa **coloration** particulière au texte. Il se double de l'effet de vide et de silence propre à l'espace et à ses objets (*des pavillons fermés et d'immenses parkings vides / je traverse des rues désertes / tout le monde*

³ *Etonne-moi*, Editions de l'Olivier, 1997.

⁴ En caractères **gras** dans les exemples.

dort encore derrière les volets tirés). L'espace est tributaire du temps, puisqu'il est tôt et rien ne vit encore. Cette situation est familière à tout lecteur. Mais si l'expérience qui est la sienne est quotidienne, elle passe ici par le **filtre** de son lieu et de son moment de lecture, d'où d'autres critères qui perturbent la visualisation correcte du texte. Il puisera alors dans ses souvenirs de petit matin !

Le train s'arrête devant des campings, des pavillons fermés et d'immenses parkings vides. Et puis, c'est le terminus, je prends mon sac et je descends. Pour arriver jusqu'au port, je traverse des rues désertes. Il est tôt, tout le monde dort encore derrière les volets tirés.

Dans tout texte ou discours oral, - sans tenir compte des effets propres à la lecture ou à l'audition -, la multiplication des espaces, l'imbrication des données temporelles, l'appel au souvenir, au commentaire, ou à l'émotion, sont autant de plans visuels qui jouent l'un sur l'autre, avec des décalages, des marges, des contre-effets. Les perspectives offertes par un texte riche sont nombreuses, mais les interprétations multiples. Le phénomène d'irisement (centrifuge), ou de cristallisation (centripète) produit alors des effets en série, des brisures, des rebonds.

Un effet de scène est donné si l'on entre plus ou moins spontanément selon l'accroche du texte et l'attention portée. Si l'on ne peut être présent dans la tête du lecteur, et mesurer à la fois l'impact du texte et tester sa compréhension, la traduction est à cet égard un révélateur, la qualité de lecture faite sera jugée inmanquablement au travers d'elle. Observons ces quelques phrases de Patrick MODIANO⁵. Les traductions en anglais soulignent le soin apporté aux détails, et pour ce faire la prise en compte pointilliste de chaque donnée. Le texte doit immédiatement donner lieu à une image, du graphique à sa mise en relief, à sa coloration. Il est alors important de noter que ce que le texte ne révèle pas (la marque de la voiture, sa couleur, son espace intérieur, la description des personnages) a pu donner lieu à des images spontanées dans l'esprit du lecteur. Celles-ci ne sont pas à éliminer, si elles ne font pas contresens. La difficulté viendrait de ce que le texte ne soit pas évocateur d'image, comme des textes de spécialité juridique, technique, scientifique. L'évocation des images est parfois court-circuitée dans ces mêmes textes par l'émotion (la frustration de ne pas comprendre, par exemple), ou la projection (sentiments personnels dans le cas du langage poétique).

2. Situation dans l'espace

▪ Ils prirent place tous les deux sur la banquette arrière de la voiture de Bejardy. Celui-ci se mit au volant et Nicole Haas s'assit à côté de lui.

⁵ *Une jeunesse*, 1981.

They both sat in the back seat of Bejardy's car. Bejardy sat at the wheel and Nicole Haas sat next to him.

3. Position dans le temps

▪ Bejardy et Nicole Haas les attendaient au Havre, à la sortie de la douane. Il était près de huit heures du soir et la nuit tombait.

Bejardy and Nicole Haas were waiting for the at Le Havre, outside the customs office. It was around eight and night was falling.

▪ Vous êtes certainement fatigués par le voyage... C'est idiot que vous fassiez encore trois heures de route... Nous pourrions nous arrêter dans une auberge... A moins que vous ne préféreriez rentrer directement à Paris...

“You are probably tired after the journey...It is stupid to keep going for another three hours... We could stop at an inn... unless you prefer to go straight to Paris.

Les personnages viennent probablement de l'Angleterre, passent par la douane au Havre, ils n'ont par conséquent pas à “revenir” à Paris, comme s'ils venaient de quitter Paris, mais ils choisissent d'aller ou non directement à Paris⁶.

4. Les données informatives

Prenons l'exemple d'un texte publicitaire du descriptif d'un produit informatique.

Le ThinkPad 700 d'IBM nous avait déjà séduits lors du dossier comparatif consacré aux “ notebooks ” 486 monochromes. La version couleur, le 700c, nous a éblouis. Son écran à matrice active affiche 256 couleurs avec une luminosité exceptionnelle, et c'est le plus grand de tous les écrans de “ notebook ” : pas moins de 10,4 pouces de diagonale! Les images sont d'une qualité et d'un contraste remarquable qui varie très peu avec l'angle de vision. Cet écran, conçu par IBM, est fabriqué par la société cofondée par Toshiba et IBM ; on retrouve d'ailleurs un écran aux dimensions identiques chez Toshiba, sur un portable cette fois. Le confort de visualisation sur un tel écran peut être jugé supérieur à celui offert par un moniteur à tube cathodique.

Pour embarquer cet écran, le ThinkPad 700c est devenu un peu plus gros que son petit frère monochrome : son épaisseur est de 5,8 cm et son poids de 3,5 Kg. Quant à son format, ce dernier respecte le véritable A4, c'est-à-dire 21 x 29,7cm.

Comme le modèle monochrome, le ThinkPad 700c est conçu autour du processeur 486 SLC d'IBM, un 486 intégrant des fonctions d'économie d'énergie, et surtout 16 Ko de mémoire cache qui lui permettent de s'imposer face au modèle d'Intel. Ainsi, les performances du 486SLC sont plus proches (si l'on excepte évidemment la présence du coprocesseur) de celles d'un 486 DX/33 que d'un 486 SL/25.

Une version du ThinkPad encore plus puissante, grâce à un processeur à doubleur de fréquence, le SLC2, sera prochainement disponible. Nous avons pu tester un prototype en exclusivité.

⁶ D'où la traduction, “*go straight*”, et non pas “*come back*”.

Le premier type de difficulté rencontrée s'avère être la lecture orale du document : chiffres et mesures en particulier (486, *quatre quatre-vingt six, quatre cent quatre-vingt six* ; DX/33, *DX trente trois, DX sur 33* ; 21 x 29,7cm, *vingt et un vingt-neuf sept, vingt et un par vingt-neuf sept (centimètres), vingt et un fois vingt-neuf sept*).

Le second type de difficulté réside dans l'ignorance du vocabulaire spécifiquement technique (*tube cathodique, matrice active*), qui n'évoque pas d'objet ou de notion, ou bien qui rappelle d'autres réalités dans le langage général.

Une fois ces problèmes résolus, l'article technique présente le même type de difficulté qu'un texte littéraire. Cet article "est écrit" pour un lecteur dans une langue qui doit convaincre et séduire. Il comporte un "style", et sa présentation typographique n'est pas laissée au hasard.

Un troisième type de difficulté est l'association d'une explication technique et d'une accroche publicitaire. Le vocabulaire faussement simple n'aide pas à résoudre le sens de certaines formulations types (*tester en exclusivité, pour embarquer cet écran, IBM double sa fréquence, 16 Ko de mémoire cache qui lui permettent de s'imposer face au modèle d'Intel*).

La quatrième difficulté est de saisir le ton du texte et rester sensible à la verve publicitaire qui l'anime, qui se traduit en mots imagés, qui parle à l'imagination, à la sensibilité du lecteur ou de l'acheteur potentiel (*nous avait déjà séduits, la version couleur... nous a éblouis, une luminosité exceptionnelle, c'est le plus grand de tous les écrans, les images sont d'une qualité et d'un contraste remarquable, le confort de visualisation, son petit frère monochrome, une version...encore plus puissante, en exclusivité*).

Dans le cadre de cet exercice, le langage a oscillé entre langage technique et langage publicitaire, dans des proportions presque égales. Le lecteur a parcouru quatre **champs opératoires**⁷ : la culture de spécialité, l'information technique, le linguistique, la communication de l'information.

5. Les valeurs culturelles

Dans la traduction du texte d'Aldous HUXLEY⁸, cité précédemment, les images ont une autre portée, elles sont riches en allusions culturelles et littéraires, mais elles n'en restent pas moins des images : termes architecturaux tels que *soubassement, attique, assise, stylobate*⁹, *the stately order*, la référence au style Dorien. Quelques termes de couture et de mode encore

⁷ Nous appelons "champ opératoire" un domaine constitué d'éléments linguistiques ou extralinguistiques, et paramétrable selon les options choisies par un auteur, un traducteur, un lecteur, ou selon les modalités définies par un donneur d'ordre. Ce "champ opératoire" est parcouru à tout moment de l'opération traduisante. Ce peut être une exploration prédéterminée lors d'une préparation qui nécessite un choix des priorités, une hiérarchisation des données, une désambiguïsation de l'information. Ce peut être un parcours déterminé qui implique une mise au point, un changement éventuel de perspective, la rectification d'une donnée informative, la modification de la prise en compte des options préalablement choisies. Ce peut être encore un "balayage" postdéterminé qui exige un commentaire sur le déroulement du travail, un bilan sur la procédure et l'évaluation de la production.

⁸ *Antic Hay*, 1923.

⁹ La base pour une série de colonnes.

(*manteau américain*¹⁰, *pourpoint*). Puis en filigrane le Moyen-âge, la Renaissance française, anglaise et italienne, le siècle des Lumières. Les termes présentant un intérêt culturel sont en caractères **gras** dans le texte.

*Il fut convaincu sur-le-champ : l'effet en était saisissant. En un instant, de mélancolique et bien trop doux, il se vit transformé en une sorte de jovial **Henri VIII**, en un corpulent héros **Rabelaisien** carré, puissant, à la vitalité et à la pilosité exubérantes.*

*Les proportions de son visage étaient modifiées de façon surprenante. Jusque-là l'**assise** au-dessous de la bouche manquait d'ampleur pour supporter l'**ordre** imposant et majestueux du nez et le front, **attique** des cogitations qui pris à part ne manquait pas de noblesse assurément, était en comparaison d'une hauteur disproportionnée. La barbe corrigeait les défauts du **stylobate**, et assis désormais sur un ferme **soubassement** de volonté, l'**ordre des sens** et l'**attique** des idées se dressaient en **une harmonie de proportions plus classiques**. Il ne lui restait plus qu'à commander de chez Monsieur Bojanus un **manteau américain à épauettes**, carré et héroïque tel un **pourpoint du Cinquecento**. Il aurait l'apparence du **parfait héros Rabelaisien**. Bon vivant, mangeur et buveur, guerrier valeureux, amant prodigieux, penseur clairvoyant, philosophe averti, créateur de beauté, chercheur de la vérité, prophète de grandeurs héroïques. Ainsi paré de sa veste et de sa barbe il avait des chances de figurer parmi les **cénobites de Thélème**.*

*Triste appendice. Mais il allait le transformer. Il allait lui adjoindre sa meilleure moitié. Cassée par le milieu, **la tablette sur laquelle Zadig** écrivait un quatrain pour sa maîtresse, était devenue un **pamphlet blasphémateur contre le Roi**. De même cette moustache, pensait GUMBRIEL, tout en appliquant la **gomme arabique** précautionneusement sur le menton et le visage, cette moustache qui seule ne fait que me desservir, devient dès qu'elle retrouve ce qui lui manque, une arme dans la conquête du beau sexe.*

6. La composition esthétique :

Lisons ce texte d'Alain ROBBE-GRILLET¹¹, un texte tout à la fois immobile et mouvant, sans trace d'émotion et potentiellement évocateur.

Ils sont blonds, presque de la même couleur que le sable : la peau un peu plus foncée, les cheveux un peu plus clairs. Ils sont habillés tous les trois de la même façon, culotte courte et chemisette, l'une et l'autre en grosse toile d'un bleu délavé. Ils marchent côte à côte, se tenant par la main, en ligne droite, parallèlement à la mer et parallèlement à la falaise, presque à égale distance des deux, un peu plus près de l'eau pourtant. Le soleil, au zénith, ne laisse pas d'ombre à leur pied.

Devant eux le sable est tout à fait vierge, jaune et lisse depuis le rocher jusqu'à l'eau. Les enfants s'avancent en ligne droite, à une vitesse régulière, sans faire le plus petit crochet, calmes et se tenant par la main. Derrière eux le sable, à peine humide, est marqué des trois lignes d'empreintes laissées par leurs pieds nus, trois successions régulières d'empreintes semblables et pareillement espacées, bien creuses, sans bavures.

¹⁰ Manteau aux épaules rembourrées.

¹¹ *La plage*, 1922.

Les enfants regardent droit devant eux. Ils n'ont pas un coup d'œil vers la haute falaise, sur leur gauche, ni vers la mer dont les petites vagues éclatent périodiquement, sur l'autre côté. A plus forte raison ne se retournent-ils pas, pour contempler derrière eux la distance parcourue. Ils poursuivent leur chemin, d'un pas égal et rapide.

Devant eux, une troupe d'oiseaux de mer arpente le rivage, jusqu'à la limite des vagues. Ils progressent parallèlement à la marche des enfants, dans le même sens que ceux-ci, à une centaine de mètres environ. Mais, comme les oiseaux vont beaucoup moins vite, les enfants se rapprochent d'eux. Et tandis que la mer efface au fur et à mesure les traces des pattes étoilées, les pas des enfants demeurent inscrits avec netteté dans le sable à peine humide, où les trois lignes d'empreintes continuent de s'allonger.

Le lecteur note immédiatement la couleur blonde, (sable, peau et cheveux). Puis le bleu, (bleu délavé des vêtements, la présence de la mer). Immédiatement aussi, dès que les mots l'installent, la notion de distance, le parallélisme et la perpendiculaire entre la falaise (plan vertical), la plage, la mer (plans horizontaux), la distance entre les trois enfants. Le soleil à la verticale. La ligne droite suivie par les enfants, la vitesse régulière de leur pas égal et rapide. Des impressions tactiles : le sable vierge et lisse. L'auteur a pris soin de dessiner sa toile, ses mots orientent : gauche, droite, devant eux, derrière eux. Le paysage est à la fois naturel et allégorique. Tout est dessiné, des traits mais aussi des détails tels que les vêtements portés par les enfants. Nous ne savons pas où nous allons dans l'imaginaire, mais les mots offrent une réalité illustrative et forcent le lecteur à lire mot à mot, comme dans le détail, même si le paysage est extrêmement simplifié et les personnages simples. La part symbolique repose sur le tracé de ce paysage et uniquement sur lui. La présence d'arbres ou d'un quelconque objet aurait changé la donne. Comme en acte II, en deuxième tableau, la présence des oiseaux est évoquée. Ce ne sont pas tant les oiseaux qui sont décrits, mais leur mouvement est comme "dessiné". Ils vont en parallèle aux enfants, parce que les mots le disent et proposent un tracé que le lecteur suit à son tour. Si le lecteur n'est pas attentif, il peut déplacer les oiseaux dans son imaginaire, les faire avancer à contre courant contre la falaise et non en parallèle près de la mer. S'il en est ainsi, c'est que le lecteur ne visualise plus, ne reste pas dans l'imaginaire de l'auteur, mais s'évade dans le sien propre. Il est bien sûr libre de ses pensées, mais il fera une erreur dans son commentaire. Il superposera sa vision à celle de l'auteur, il ne sera plus témoin, ni traducteur de la pensée d'un autre. Pire encore, sans visualisation, le texte devient flou, se perd, ne laisse pas d'empreinte, ne se mémorise pas, se lit ou s'entend mais ne laisse pas d'images.

La visualisation dépeint l'espace, inscrit le temps dans cet espace, et décrit l'entrée en scène des personnages. De là découle le mouvement, la dynamique d'un début d'intrigue.

7. Le mouvement visualisé

Voici la traduction d'un passage tiré du premier roman de William STYRON¹²,

Il était arrivé dans la soirée d'hier, alors qu'elle se tenait dans le vestibule, après son dîner pris en solitaire. Elle avait entendu la voiture s'arrêter, et dans l'allée son pas lent et hésitant. Il faisait presque nuit. Il y avait eu auparavant une averse orageuse ; le jardin en restait humide et ruisselant. A l'approche de Milton une bruyante envolée de moineaux s'éleva de la pelouse à la verticale, comme des bouts de papier emportés par une rafale soudaine, puis les oiseaux disparurent dans le buis, engloutis, invisibles, et ils continuaient à piailler à plein gosier, tandis que la haie déversait à leur passage une tempête de pluie en miniature. Il se tint sur le seuil un instant, sans un mot, bouleversé, le visage congestionné. Puis il annonça d'un seul trait : "Helen, Peyton s'est tuée". Là-dessus, il entra. Elle ne fit aucun commentaire; la soudaineté du choc l'atteignit en pleine poitrine, comme une décharge électrique ; cela picotait jusqu'au bout des doigts, lui paralysait les joues, mais très vite la sensation s'estompa tandis qu'elle se souvenait..., pensait : alors, et alors, bon. Elle savait qu'il était déjà un peu ivre. Ils s'assirent l'un en face de l'autre, elle sur le canapé et lui dans son fauteuil près du secrétaire qui contenait les bouteilles d'alcool et qu'on n'avait pas ouvert depuis qu'il l'avait quittée, voilà bientôt deux ans. "Harry m'a appelé au Club", dit-il, "C'est terrible - et, je ne...". Il marqua un temps d'arrêt, stupéfié, et ses yeux (elle savait parfaitement ce qui se passait) ne trahissaient pas encore de chagrin mais restaient égarés et portaient ce regard vaguement surpris d'un homme qui cherche une issue, une échappatoire. "Je ne sais pas pourquoi, je ne vois pas", dit-il et sa voix prenait du volume. "Pourquoi fallait-il qu'elle ..." "Chut, Milton, pas si fort", lui dit-elle avec calme. Ce fut une des deux fois où elle lui adressa la parole ce soir-là. Elle réfléchissait tout en parlant : Il ne souffre pas pour l'instant. Cela mettra plus longtemps. Lui n'y croit pas encore, il a le sentiment et cette assurance des hommes égoïstes qu'aucun malheur ne lui arrivera jamais. La souffrance viendra d'un seul coup cependant. Et sans tarder.

La nuit tombait rapidement. La descente de l'obscurité était brusque comme sous les tropiques. Helen reprit place sur le canapé ; les mains croisées sur les genoux, elle considérait avec calme l'homme qui n'était plus son mari, et qui n'était cependant pas un étranger, mais quelqu'un entre les deux "Je n'aurais pas cru que cela puisse arriver". Il s'interrompit. "Tu ne me croiras pas, bien sûr". Elle ne le regardait plus. "Tu ne me crois pas, mais tu es la première personne à laquelle j'ai pensé. Dis-moi, tu crois que je te mens. Tu penses que je dis cela parce que... Tu penses..." Il se prit la tête entre les mains. "Oh ! Dieu seul sait ce que tu penses". Voilà, le chagrin fait son

¹² *Lie down in darkness*, A Signet novel, 1951.

apparition, se dit-elle, Milton commence à comprendre ce qu'est la souffrance. Peut-être que c'est une bonne chose dans un sens. Même pour lui. Il releva la tête. Il resta silencieux un instant. Elle l'entendit attraper maladroitement la bouteille de whisky sur la table. Il reprit : "Pourquoi ne dis-tu rien ? Qu'y a-t-il ?" Elle sentait qu'il se penchait en avant. La voix de Milton lui parvenait comme à distance, querelleuse, à moitié ivre, très lasse. "Tu ne ressens donc rien ? Tu n'as pas dit un mot de toute la soirée". A nouveau il se tut. Elle ne répondit rien. "Helen, dis-moi quelque chose. Helen, allons, dis quelque chose. Helen !".

La qualité cinématographique de ce texte est évidente à plus d'un titre. Le regard de cette femme qui, depuis sa maison, voit arriver son ancien mari. La nuit qui descend entre eux. Le drame de ce couple qui vient de perdre leur fille, le choc physique vécu à l'intérieur des corps. Et pour le plaisir de nos yeux, cette envolée de moineaux dans le buis trempé de pluie. Le tour de force de l'auteur, c'est la puissance des images dans l'imaginaire du lecteur, lorsque l'œil naturel ne pourrait voir qu'imparfaitement les personnages de cette scène dans l'obscurité venue brusquement. La visualisation va au-delà des surfaces, derrière les visages, à l'intérieur des êtres. Elle permet le parcours du lecteur dans les traces du créateur tel qu'il forme le contour des objets, pose le décor, métamorphose ses personnages, change le cours des choses, mais tout cela dans les empreintes de l'auteur, derrière lui en quelque sorte. Il n'est pas interdit au lecteur ou à l'auditeur d'anticiper, de déborder sur les contours, de s'évader, de céder à la pression de ses propres sentiments, de ses propres émotions. Mais il le fait au risque de perdre le fil, de changer les structures, d'estomper des détails que l'auteur jugeait importants.

8. “ Images phoniques ” et “ sons visuels ”

Citons ce passage de G. FLAUBERT¹³ pour notre démonstration.

Ses idées peu à peu se fixaient et assise sur le gazon, qu'elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, Emma se répétait :

"Pourquoi, mon Dieu, me suis-je mariée ?"

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant ? A la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans

¹³ *Madame Bovary*, 1857, in *Recueil de Thèmes*, Hachette Supérieur, 1991.

l'ombre à tous les coins de son cœur. Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes. Avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments ; la cour était pleine de calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c'était loin, tout cela ! comme c'était loin !

Elle appelait Djali, la prenait entre ses genoux, passait ses doigts sur sa longue tête fine et lui disait :

"Allons, baissez maîtresse, vous qui n'avez pas de chagrins."

Puis, considérant la mine mélancolique du svelte animal qui bâillait avec lenteur, elle s'attendrissait, et, le comparant à elle-même, lui parlait tout haut, comme à quelqu'un d'affligé que l'on console.

Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu'au loin dans les champs, une fraîcheur salée. Les joncs sifflaient à ras de terre et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. Emma serrait son châle contre ses épaules et se levait.

La description du personnage s'inscrit dans un décor qui part d'un gazon et s'élargit à la description du pays de Caux en fin de passage, à la manière d'un zoom. Dans un effet inverse, on entre dans la tête du personnage comme dans un grenier, et de la campagne ici présente, on se rend à la ville dans le souvenir de Madame Bovary. Le lecteur emprunte les chemins d'enfance de cette femme, temps dans le temps. De ce temps éternisé où se tient cette femme assise sur sa pelouse, on entre dans le rétrécissement de son enfance. Sans la visualisation de la construction du temps sous la plume de FLAUBERT ici, le lecteur ne vit pas cet aller-retour, ce resserrement et cette coloration particulière à cette scène de l'enfance, et à l'inverse cette expansion, cette dilution de cette mise en éternité du présent de Madame Bovary dans une vie en attente, temps suspendu comme celui d'un tableau.

Si on reste insensible à la visualisation de la construction de l'espace, cette plongée, puis cette contre-plongée entre les champs, le ciel, la terre encore, et à nouveau la cime des arbres, on ne devine pas la mer au lointain. On ne perçoit pas les rafales, la brise marine, le mouvement des herbes. Beaucoup de détails sont alors perdus, non seulement des éléments du décor, mais l'impressionnisme qui s'y attache, et encore les impressions d'Emma et les nôtres propres. Le travail de l'auteur pour monter son décor, le peindre touche après touche, mot à mot, échappe alors au lecteur qui, par faute d'inattention, erreur de perception, oublie d'en être le témoin. Il ne gardera en mémoire que des données imparfaites, un émiettement d'impressions. Or l'auteur n'a voulu ni de vision floue, ni de détails perdus; chacun connaît son souci de choisir les mots avec soin pour leur précision, leur musicalité, et combien le rythme de la phrase lui importait. Le tableau dernier du Pays de Caux contient non seulement les qualités impressionnistes, mais utilise les sons pour renforcer l'image. Un chassé-croisé d'allitérations, de répétitions, de correspondances phoniques, un phénomène d'échos et de

mise en abîme, permettent la construction d'une série de sons en chaîne. Nous les avons noté en caractères gras tels qu'ils apparaissent dans le phrasé du dernier paragraphe.

Il arr-i-v-ait parfois des rafales de v-ent, br-i-ses de la mer qui, r-ou-l-ant d'un b-ond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu'au loin dans les champs, une fraîcheur salée. Les joncs s-i-ff-l-aient à ras de terre et les f-euilles des hêtres br-ui-ss-aient en un friss-on rap-i-de, t-andis que les ci-mes, se bal-ançant toujours, continuaient l-eur gr-and mur-mure. Emma serr-ait s-on châle contre ses épau-les et se levait.

Conclusion

Visualiser n'est pas un jeu intellectuel, mais un principe, une prise à témoin, le fondement de toute lecture et la base de toute écriture. Va-t'on trop loin dans cette affirmation ? Ou est-on au contraire au bord d'un enjeu pédagogique d'importance, que les technologies nouvelles, - 2D, 3D, virtuel - ont su utiliser et développer.

Si l'on travaille à partir des détails linguistiques d'un texte ou d'un discours oral, on sait qu'il est impossible de ne pas tenir compte de la dimension extralinguistique. A côté des choix linguistiques, il est bon nombre de détails à mettre au point de façon quasi cinématographique. Ainsi, le tracé du commentaire confirme l'approche linguistique, et inversement. L'approche au texte est alors globalisante et coordonnée. L'image n'est pas prise au filet que l'auteur tend sur son texte pour grouper les données, coordonner les effets. Elle conserve un degré d'autonomie. Elle reste invisible pour certains, elle comporte de belles perspectives pour d'autres, pour d'autres encore elle est lumineuse. Le visualiseur ou celui qui l'initie à cette prise de conscience, à cette mise en pratique de la visualisation, a le souci du détail. Il conçoit l'image à partir de l'information que lui livre l'auteur. Il tisse à partir d'elle tout un ensemble de correspondances, un faisceau d'éclairage qui la met en valeur. La tâche est à la fois immense et miniaturisée, car chaque image tirée de son contexte est à la fois autonome et participante du décor d'ensemble. Dans la composition, la déconstruction et la recomposition de l'image, les clés majeures sont la perception, l'expérience cognitive et la traduction de cette expérience. L'image n'est pas la caractéristique exclusive du savoir-faire de son créateur, car elle appartient bien avant lui au panorama culturel, à la symbolique des peuples, au geste originel. Mais que de distance et de temps à couvrir avec patience ! Une patience tout éducative, pour rendre la lecture d'un texte à portée de voix, et le contour de ce texte au tracé de la main.