

L'écran au XIX^e siècle : un symbole à déchiffrer

Émilie Piton-Foucault

Tel un sphinx, le terme *écran* n'a cessé de se moduler, au point de se contredire peu à peu, en arrivant même à des dissociations ou des malentendus. La notion parvient ainsi à symboliser, notamment dans l'art, l'ouverture et la fermeture, la transposition et la transmission, ou encore l'action de montrer et cacher les mêmes choses... Cette ambiguïté permanente ne fait que révéler l'ambivalence propre à toute création d'une image. Le sens initial de ce mot désigne toujours un objet faisant obstacle. En premier lieu et depuis le Moyen Âge, l'écran est utilisé pour protéger du feu et d'une chaleur trop ardente devant une cheminée – sens toujours utilisé de nos jours, bien qu'il soit devenu mineur. À l'époque moderne, cet objet s'adapte à une autre fonction venue d'Asie, celle d'échapper au regard d'autres personnes à l'aide de panneaux, paravents ou éventails, généralement décorés. À partir du XIX^e siècle, l'écran devient, de plus en plus, le nom donné à un outil de création, un outil de création, qui peut à la fois faire obstacle et servir de support à une image. Ainsi désigne-t-il les toiles qui atténuent la lumière zénithale dans un atelier artistique tout en étant, inversement, employées pour accueillir la luminosité dans des activités scientifiques.

La surface plate de l'écran s'adapte alors à des dispositifs antithétiques pour transmettre, recevoir, diffuser, réfléchir une lumière ou une image dans le domaine des techniques physiques, photographiques ou encore électriques. L'importance de ces nouveaux supports au fil du XX^e siècle confortera le décalage sémantique entre les différents services remplis par ces différents écrans. Ceux-ci parviennent à mêler à la fois la fonction d'obstacle à ce qui se trouve à l'extérieur, et celle d'ouverture qui accueille une image projetée. Le succès et l'omniprésence de l'écran cinématographique a sans aucun doute renforcé cet écart entre les définitions. Ce support filmique – une surface blanche réceptacle – réussit à faire disparaître, à la suite de la photographie, l'artificialité des images qu'on y projette, grâce à sa reproduction du réel en mouvement. Comme l'a conté Jacques Rittaud-Hutinet, cette frontière fondamentale parvient même dans un premier temps à faire oublier la présence de ces écrans. Les prémices du cinéma ont engagé un véritable bouleversement physiologique dans la compréhension

visuelle du monde, notamment en obligeant les spectateurs à dissocier le cadrage et donc la visibilité d'un objet de son existence réelle – le public non averti ayant peur que le train des frères Lumière entrant en gare de La Ciotat ne sorte de l'écran et vienne les écraser, ou pensant, par ignorance du concept de « hors champ », que les personnages partiellement hors cadre étaient mutilés d'un bras ou d'une jambe¹. L'expérience visuelle du cinéma a obligé les spectateurs à disjoindre le support de la projection de l'image projetée, mais aussi l'image projetée de l'environnement réel dans lequel elle est projetée, dans une éducation de l'œil qui s'est très vite installée dans les mentalités, grâce aux acquis de la nouvelle culture visuelle née du succès des arts optiques. Ainsi apparaît dans un simple film la reconnaissance générale de la matérialité et de la présence du support (cadre, écran blanc), sans laquelle aucune séance de cinéma ne serait reçue par le public. Néanmoins, ce glissement sémantique introduit d'emblée une ambiguïté au sein même de la notion d'écran que relevait encore Aragon en 1965 : « A-t-on réfléchi que l'écran, qui jusque-là cachait le feu, depuis l'invention du cinéma est au contraire devenu le porteur de l'image, le *medium* de la vue ? Non point l'obstacle aux étincelles, mais l'incendiaire qui met le feu dans la tête² ».

L'évolution du langage ne cesse de renforcer ce retournement fonctionnel de l'écran. Une fausse analogie, le « petit écran » de télévision tiré du « grand écran » cinématographique, a repris l'idée d'une absorption du regard par une image. Par extension, depuis la naissance de la télévision et de l'informatique, la technique qui produit des « écrans cathodiques » parvient dès lors à associer cette surface à une image non projetée de l'extérieur mais de l'intérieur, à travers un support. Ce sens le plus employé au XXI^e siècle renverse donc désormais le principe originel d'un écran. Cette technologie consiste dès lors à faire naître une image d'écran depuis *l'arrière à travers l'intérieur* du support, et non en arrivant de *l'extérieur sur* la surface parfaitement obstruée. Ce changement technique parvient même à faire se coïncider des locutions proprement antinomiques bien que concomitantes au XXI^e siècle puisque l'écran sépare, sert d'exutoire, diffuse ou absorbe... De manière ubuesque, un « écran de fumée » parvient à « faire écran » et à capter le regard de l'utilisateur d'un « écran numérique », permettant de faire des « captures d'écran » et d'insérer des logiciels sur son « écran d'accueil » et d'ouvrir les yeux sur le monde entier...

¹ Jacques Rittaud-Hutinet, « La magie et la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », dans *Les Arts de l'hallucination*, dir. D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Page ouverte », 2001, p. 141-160.

² Louis Aragon, « Le Mérou », après-dire de *La Mise à mort*, dans *Œuvres romanesques croisées*, tome 34, 1965, cité par Christine Lorente dans son article « *La Femme à la voilette* : la question du féminin dans *Henri Matisse*, roman de Louis Aragon », dans S. Lojkine (dir.), *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 171.

Ces ambiguïtés qui troublent notre regard sur les nouveaux écrans ne sont cependant pas le moins du monde inédites, et ce depuis des siècles. La barrière des premiers écrans a elle aussi été masquée, non pas pour bien fonctionner mais pour devenir un élément de décor : indirectement, l'écran devient donc un simple support d'images. Cette duplicité semble à elle seule instaurer une perturbation de la vision, puisqu'un écran-obstacle cache une chose existante tout en pouvant accueillir l'image d'une chose reproduite qui n'existe pas concrètement. Ce petit meuble de cheminée, tout comme son aventure sémantique, semble à lui seul interroger un principe essentiel de la création artistique, à savoir la question de ce qu'est une représentation. Les théories littéraires et esthétiques confirment que ces petits éventails, paravents et panneaux de cheminée présentent déjà les clefs de ces réflexions.

Anne-Marie Christin et Philippe Ortel ont ainsi développé l'idée de la « pensée de l'écran » en montrant l'impact sémiologique de la révolution technique de la photographie et des arts de l'image sur la création, notamment au XIX^e siècle³. Or, cette autonomie croissante des supports de création nous semble parfaitement illustrée par l'usage du mot *écran* au cours du XIX^e siècle. Nous observerons tout d'abord le déplacement sémantique presque indétectable de ce terme chez des écrivains du XIX^e siècle. Cette piste nous mènera à explorer le passage de son statut concret à une fonction sociale insidieuse entre les êtres humains. De la vie en groupe à la vie intérieure il n'y a qu'un pas : l'accueil de la pensée intime d'un homme face au monde. Cet univers psychique ne pouvait que se transformer en écran d'images mentales, imaginaires. Ainsi l'écran se métamorphose-t-il en support de représentation visuelle, aussi bien réelle qu'irréelle. Cette abstraction croissante lui confie dès lors le rôle d'allégorie de la création littéraire.

Préambule : la sémantique enchevêtrée du mot « écran »

Le terme *écran* semble exprimer dans les dictionnaires de la seconde moitié du XIX^e siècle un flottement sémantique devenant de plus en plus abstrait. Ce flou est présent dès les premières définitions du Littré, à savoir une « sorte de meuble dont on se sert pour se garantir de l'action directe du feu ». La locution déterminative, *sorte de*, reprend ici une formulation qui apparaît dès le premier dictionnaire de l'Académie française en 1694 – mais absent chez Furetière quatre ans plus tôt. Si ce mot *sorte* définit au départ une simple catégorie, il prend peu à

³ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001 [1995] ; Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », dans *L'Écran de la représentation, op. cit.*, p. 111-144.

peu celui « d'une chose (1644) ou d'une personne (1835) qu'on ne peut exactement qualifier et qu'on rapproche d'une autre⁴ ». Loin d'être un simple hasard, ce texte semble témoigner de ce changement vis-à-vis de la catégorie que l'Académie française garde sans modification jusqu'à sa sixième version de 1835. En revanche, le Littré redouble cette « sorte de » dans le deuxième sens qu'il ajoute : « sorte d'éventail qu'on tient à la main pour le même objet⁵ ». La septième édition du dictionnaire de l'Académie française fait d'ailleurs ce même ajout quelques années plus tard, en 1878. Le double énoncé de cette locution la rend plus hésitante : située entre deux, peu catégorisée et donc difficilement qualifiable. *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse change quant à lui l'ordre des définitions du mot, en mettant en tête le « petit instrument qu'on tient à la main pour se garantir la figure et surtout les yeux de l'action directe du feu ». Le regard passe donc en tête de la sémantique du mot, signalant non plus la simple sensation de la chaleur mais surtout un rôle visuel. Les sens par extension ou au figuré confirment cette trajectoire vers les yeux, ou vers des outils en lien avec le regard : les toiles blanches atténuant la lumière du soleil en atelier de peintres ou graveurs, ou encore l'iris protégeant la rétine.

Le paradoxe du mot *écran* s'installe dès lors dans le langage de l'époque et favorise même un désir d'ambiguïté dans certaines phrases. En observant la chronologie, les usages et les significations, nous pouvons constater une relative rareté de ce terme dans la première moitié de ce siècle, qui croît au milieu, pour se développer bien plus largement à partir des années 1880. Ainsi suit également le glissement sémantique : jusqu'aux années 1860, l'écran désigne presque uniquement un meuble de cheminée ou un éventail – à l'exception de l'usage qu'en font quelques écrivains, sur lesquels nous reviendrons, en particulier Balzac. Par la suite, l'écran se diversifie bien plus, maintenant les deux premiers sens tout en multipliant des références à l'art, qu'il s'agisse d'abord de toiles, de dessins ou de décors peints sur des divers types de paravents. Lors de la généralisation de cette expression, cet usage artistique se conforte dans les années 1880 et 1890, en s'adjoignant un vocabulaire scientifique de physique mais aussi de philosophie. Cette concomitance facilite sans doute une nouvelle valeur sémantique : un signe métaphorique d'obstacle, de séparation, de dissimulation ou de mensonge, mais aussi le support d'une création. Au fil du temps, l'écran incarne ainsi le visible et l'invisible dans des œuvres littéraires qui décrivent aussi bien l'univers concret d'un comportement social qu'une pensée ou une recherche intérieure face au monde, voire la création d'un hors-monde.

⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 2019 [1992].

⁵ La septième édition du dictionnaire de l'Académie française fait ce même ajout quelques années plus tard (1878).

L'art des faux-semblants

La stylistique associée au terme *écran* révèle l'imagerie que lui transmettent les écrivains. Apparaissent tout d'abord des écrans chinois qui s'insèrent dans des énumérations décrivant un décor intérieur à la mode. En 1833, Théophile Gautier décrit dans *Albertus, ou l'Âme et le péché* une chambre dont ressortent à la fois un amusement et un certain plaisir :

Des perles, de la soie, un coffre à clous d'acier,
De blondes sépias, de fraîches aquarelles,
Des albums, des écrans aux découpures frêles,
La dernière revue et le nouveau roman,
Un masque noir brisé, – mille riens fashionables,
Pêle-mêle jetés, jonchaient fauteuils et tables ;
– C'était un désordre charmant !⁶

Son écriture mime ce design par des empilements de structures grammaticales mais aussi par son choix de mots inattendus comme le *fashionable*, ou encore par l'oxymore du « désordre charmant ». Au fur et à mesure, ce décor n'est cependant plus qu'un simple cliché sans grand intérêt. Dans le roman *Valentine* de George Sand figure le mépris d'un tel passe-temps, qui consiste à faire « des peintures en laque, des écrans à l'aquarelle, des fleurs en velours et vingt autres futilités ruineuses⁷ ». Gustave Flaubert ne pouvait manquer d'utiliser ces faux ornements dans *L'Éducation sentimentale*, aussi bien dans un salon, dans une salle à manger que dans ce boudoir de Mme Dambreuse :

Tiède comme une alcôve, où l'on se heurtait aux capitons des meubles parmi toute sorte d'objets çà et là : chiffonnières, écrans, coupes et plateaux en laque, en écaille, en ivoire, en malachite, bagatelles dispendieuses, souvent renouvelées⁸.

Rageur, ce motif de bibelots décoratifs devient la mise en abyme cynique des femmes dupliquées autour de Frédéric Moreau. Flaubert se plaît à juxtaposer de manière binaire les logements de Rosanette et de Mme Arnoux :

Dans les deux maisons, les services de table étaient pareils, et l'on retrouvait jusqu'à la même calotte de velours traînant sur les bergères ; puis une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre⁹.

Cette dualité est systématiquement cassée par des parallélismes soulignant la copie de l'une à l'autre, allant même jusqu'à la fusion de leurs objets « pareils », « même », « allant et venant » chez elles. La phrase mime ainsi l'omniprésence

⁶ Théophile Gautier, *Albertus, ou L'Âme et le péché*, Paris, éd. Paulin, 1833, p. 343-344.

⁷ George Sand, *Valentine*, tome I, Paris, éd. Dupuy, 1832, p. 102.

⁸ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965, p. 395.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

du faux aussi bien dans les comportements que dans la décoration. Dans *Bel-Ami*, Maupassant montre la fonction de camouflage que confère à l'écran Duroy lorsqu'il souhaite séduire une femme : Duroy « dissimule » alors les « taches trop visibles » dans son local de « pauvreté¹⁰ ». Nous retrouvons ici une tout autre fonction donnée depuis l'Antiquité aux écrans en Asie, celle de « ne rien voir de l'habitation intérieure¹¹ ». Par le biais de cette valeur sémantique, l'écran se détache peu à peu d'un objet pour qualifier au figuré le comportement d'un être humain. À partir de l'idée de la protection de la chaleur d'une cheminée naît la métaphore d'un obstacle social : l'arme d'une « comédie humaine » mêlant de la dissimulation et du mensonge. Honoré de Balzac manifeste souvent avec humour dans sa correspondance son amour pour ce bibelot :

Oh ! si tu savais, ma bonne sœur, comme je raffole (motus ! ...) de tes deux écrans et surtout (motus ! ...) de la petite table !!! (motus ! ...) c'est dans mes douleurs un point sur lequel j'arrête ma pensée, comme sur une maîtresse¹².

Cependant, Balzac est sans doute l'écrivain le plus productif sur la métaphorisation sociale de cet objet – rarement méliorative. Lorsqu'il quitte Camille dans *Béatrix*, Claude se moque de la barrière qu'elle dresse entre elle et ses amants pour tout diriger :

Vous n'êtes pas aimable, reprit-il, vous ne vous pliez pas à l'amour, il doit se plier à vous. [...] Je ne vous en veux pas Camille : je vous trouve la plus grande des femmes ; mais si je continuais à vous servir de paravent ou d'écran, [...] vous me mépriserez singulièrement¹³.

L'usage du mot *écran* que nous avons vu précédemment s'échappe du pluriel et des énumérations pour devenir un complément d'objet qui ne désigne plus des babioles mais un outil pour manipuler un autre. Balzac parvient à l'exprimer parfaitement en créant la locution néologique « femme-écran » qu'il souligne en italique dans *La Fille aux yeux d'or*. Loin d'être un barbarisme, cette association ne saurait mieux représenter le tour de passe-passe qu'offre l'écran dans la leçon qu'Henri de Marsay fait à son ami Paul :

[Q]uand tu auras besoin de discrétion, mon petit, apprendis qu'il existe deux espèces de discrétion : discrétion active et discrétion négative. La discrétion négative est celle des sots qui emploient le silence, la négation, l'air renfrogné, la discrétion des portes fermées, véritable impuissance ! La discrétion active procède par affirmation. [...] Mais cette ruse est vulgaire et

¹⁰ Guy de Maupassant, *Bel-Ami* [1885], Paris, Librairie générale de France, coll. « Livre de Poche », 1983, p. 94.

¹¹ Pierre Loti, *Japoneries d'automne* [1889], dans *Voyages (1872-1913)*, Paris, éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 159.

¹² Honoré de Balzac, lettre à Laure Surville du 11 février 1829, dans *Correspondance*, tome I (1809-1835), éd. R. Pierrot et H. Yon, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2006, p. 249.

¹³ H. de Balzac, *Béatrix* [1839], *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome II, 1976, p. 751.

dangereuse. [...] La meilleure des discrétions est celle dont usent les femmes adroites quand elles veulent donner le change à leurs maris. Elle consiste à compromettre une femme à laquelle nous ne tenons pas, ou que nous n'aimons pas, ou que nous n'avons pas, pour conserver l'honneur de celle que nous aimons assez pour la respecter. C'est ce que j'appelle la *femme-écran*¹⁴.

La réification d'une personne devenant elle-même un écran, un paravent, sert à empêcher de saisir la pensée d'un autre. Le mot retrouve son origine guerrière de couper le feu lors d'un combat, qui devint par la suite une arme immatérielle, « l'écran de fumée ». Cette arme immatérielle de la « femme-écran » annonce d'ailleurs un lexique plus récent dans le domaine de la finance : la société écran, fausse société qui cache des transactions illicites. Le maniement des écrans, en particulier ceux d'éventails ou de paravents, prend dans la communication des aspects antithétiques : l'art d'afficher une chose pour en faire disparaître une autre, mais aussi celui de suggérer la présence de choses cachées pour créer le désir de les voir. Les récits mettent en abyme ce comportement évoquant les mouvements de main de certains personnages en tenant... un écran. Dans *Une page d'amour* de Zola, l'épouse Juliette Deberle cherche à séduire par jeu mais n'ose pas franchir le pas. Or, son maniement d'un écran chinois semble exprimer l'hésitation entre qu'elle montre et ce qu'elle cache :

« Allons, soyez raisonnable », dit-elle simplement. Et elle prit un écran chinois sur la cheminée, elle continua, très à l'aise, comme si elle se trouvait dans son propre salon. [...] Elle ne put continuer, il lui mettait une pluie de baisers sur le cou. Alors, elle dut remarquer qu'il la tenait dans ses bras, elle le repoussa, en le souffletant légèrement avec l'écran chinois qu'elle avait gardé¹⁵.

Les Rois en exil d'Alphonse Daudet confirme cette association d'un écran et d'une frontière dans le comportement. Le roi Christian II, déchu et exilé, est dépeint à travers la métaphore d'un écran : son calme, son aisance et sa politesse lui servent à mettre à distance tout le monde, à la manière d'« arabesques fleuries et compliquées sur la laque dure d'un écran¹⁶ ». Ces jeux sociaux passent donc, peu à peu, à une frontière psychologique entre le soi et l'autre. Cette métaphorisation se confirme dans une nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « Le Dessous des cartes d'une partie de whist ». Le personnage Karkoël est « indéchiffrable » en raison de sa physionomie imperturbable, de son silence, mais aussi de sa dépendance d'un jeu de cartes – sans plaisir. Selon le narrateur, cette dissimulation ne concerne pas uniquement les autres, mais l'être profond de cette « espèce de muet

¹⁴ H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or* [1835], *Histoire des treize*, tome III, dans *La Comédie humaine*, op. cit., tome IV, 1977, p. 1094-1095 [H. de B. souligne].

¹⁵ Émile Zola, *Une page d'amour* [1878], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. A. Lanoux et H. Mittrérand, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1961, op. cit., p. 1016.

¹⁶ Alphonse Daudet, *Les Rois en exil* [1879], *Œuvres complètes*, tome II, éd. R. Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, p. 1028.

», « une espèce d'écran qu'il semblait déplier pour cacher son âme », au point qu'il ne « semblait pas exister¹⁷ ». La redondance de l'« espèce de » souligne bien étymologiquement qu'il n'est qu'une apparence.

Cet écran qui protège du feu d'une guerre puis d'une cheminée parvient donc à être un paravent social de l'âme profonde d'un être. Or, cette frontière devient également, de manière antithétique, une terre d'accueil, à savoir le support d'une image grâce à sa propre surface.

La naissance d'un support de l'imagination... devant une cheminée

Peu à peu, des écrivains ne parlent plus de n'importe quel meuble d'intérieur en évoquant un écran de cheminée. Ce dernier devient le vecteur, le support et le cadre de longues descriptions. Deux éléments semblent encourager ces évocations. Lorsqu'un récit vagabonde dans l'esprit d'un personnage, l'immobilité de l'écran justifie parfaitement le temps de pause nécessaire pour une description. De même, tout personnage situé en face de cet écran est généralement assis ou figé en face de la cheminée, qui l'apaise, l'endort, ou le fait rêver – au sens propre comme au sens figuré. « Assis en face du feu, [dont] la flamme fatiguait [s]es yeux et brûlait [s]on visage », le héros et narrateur des *Mémoires d'un suicidé*, roman de Maxime Du Camp publié en 1853, prend alors « un écran pour [s]e garantir ». Cette action justifie habilement la présence protectrice du meuble qui peut ainsi lancer un véritable modèle de description comprenant plusieurs strates. En tête du paragraphe suivant, une phrase minimale ne fait que répéter le mot « écran » en n'ajoutant presque aucune information : « C'était un écran chinois ». Cette brièveté semble cependant nous ouvrir la porte d'un tout autre monde. Son tranchant donne de l'importance à cet objet, et son adjectif apporte encore, dans les années 1850, du dépaysement. De cette étape surgit une première description, à savoir celle du support lui-même : « Un châssis circulaire emmanché d'ivoire soutenait un morceau de soie orné de peintures merveilleuses : un petit tableau digne des moines miniaturistes ». Ce couloir d'entrée introduit la structure complexe d'un enchâssement qui va suivre : meuble => œuvre d'art => écriture. L'écran comprend le cadre – le « châssis circulaire » – qui contient lui-même une décoration peinte. Ce « petit tableau » inséré rappelle ensuite l'image d'une enluminure médiévale, donc des pages rédigées et illustrées. Cet emboîtement ne saurait mieux métaphoriser le paysage qui va suivre, écrit sous la plume du narrateur Jean-Marc dans ses mémoires :

Un ciel sombre, marbré de nuages rougeâtres, s'éclairait d'une lune blafarde vers laquelle s'avançait un monstre terrible armé de griffes rouges et

¹⁷ Jules Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques* [1874], éd. J. Petit, Paris, Gallimard, « Folio », 2003 [1973], p. 207.

de dents énormes, se battant les flancs avec une queue tortueuse et regardant par deux gros yeux violets injectés de sang. Au-dessous s'étendait un paysage illuminé par une clarté pâle et nacrée¹⁸.

La « clarté pâle et nacrée », attribuée à l'ensemble du « paysage illuminé », porte des touches picturales créant un clair-obscur comme les « nuages rougeâtres », le « ciel sombre » ou le « sang ». Ces éléments ne semblent toutefois pas issus de l'image décorative, mais plutôt de la consistance même des supports de la vision du personnage. Expliquons-nous. L'écran n'est certes pas en nacre¹⁹ mais comprend un châssis en ivoire, et ce, devant une cheminée créant, elle aussi, une lumière étrange : des flammes rougeâtres, elles aussi de forme « tortueuse ». L'écran devient donc la source d'un paysage situé au-delà de son dessin – chose que confirme la synesthésie que le narrateur ajoute à sa description : « J'eus envie de partir pour la Chine et d'aller baigner mon visage dans les eaux du fleuve Jaune. C'était un long voyage, mais je le fis tout de suite²⁰ ». Son voyage est alors longuement conté, son retour arrivant seulement quand sa tante, « fatiguée sans doute de [s]on immobilité, [l]e frappa sur l'épaule²¹ ». Tout n'était donc qu'un rêve : le personnage s'échappait simplement du réel grâce à cet écran décoratif. Sa surface sombre située contre la lumière énigmatique du feu est une source de spectacle qui trouble au même moment sa rétine. Ainsi devient-elle la source mais aussi le support d'une projection mentale.

Ce choix d'une narration à la première personne se retrouve dans les écrits intimes publiés par George Sand. Un long passage d'*Histoire de ma vie* nous conte un souvenir qu'elle dit n'avoir jamais pu oublier : une illumination s'est produite sur un écran devant la cheminée pendant son enfance. La modestie de cet écran est plus que révélatrice, car ce dernier, non illustré, était en tout point monochrome et nu :

J'étais assise aux pieds de ma mère, devant le feu, et il y avait entre le feu et moi un vieux [*sic*] écran à pieds garni de taffetas vert. Je voyais un peu le feu à travers ce taffetas usé, et il y produisait de petites étoiles dont j'augmentais le rayonnement en clignant les yeux. Alors peu à peu je perdais le sens des phrases que lisait ma mère ; sa voix me jetait dans une sorte d'assoupissement moral, où il m'était impossible de suivre une idée²².

L'étamine étiolée de l'écran fait apparaître des points lumineux célestes faisant rêver les contemplateurs. Cependant, en opposition avec ce ciel nocturne, l'infini devrait nécessairement disparaître sur cette surface, puisque la fonction d'un

¹⁸ Maxime Du Camp, *Mémoires d'un suicidé* [1853], Paris, Éditions de Septembre, 1991, p. 92.

¹⁹ Comme me l'a signalé Jan Baetens, cette anagramme du mot « écran » a d'ailleurs été exploitée par Mallarmé dans plusieurs poèmes.

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 95.

²² G. Sand, *Histoire de ma vie* [1855], dans *Œuvres autobiographiques*, tome I, éd. G. Lubin, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1970, p. 630.

écran est de ne rien faire passer à travers lui. Cette obstruction n'est donc plus une frontière, mais au contraire, une ouverture permettant de traduire l'esprit du regardeur. Ainsi Sand en arrive-t-elle à décrire précisément un paysage qui n'a jamais été peint sur ce support uni, mais projeté depuis son cerveau : « des images se dessinaient devant moi et venaient se fixer sur l'écran vert ». Le verbe pronominal « se fixer » tout comme le terme « image » ne peuvent que rappeler la technique photographique développée depuis une quinzaine d'années. Le réel situé à l'extérieur de l'appareil est absorbé à l'intérieur de la boîte sur un support de verre non translucide ; et dès lors sort, ou plutôt émerge. Grâce à la luminosité intense de la cheminée, cet écran s'apparente à cet accueil d'images. Cependant, son statut de fermeture, de protection contre l'extérieur est sans doute le point décisif de son association à une création fictive, onirique, purement due à l'imagination d'un esprit. La suite de la description souligne ce caractère irréel issu de l'esprit de l'écrivaine :

C'étaient des bois, des prairies, des rivières, des villes d'une architecture bizarre et gigantesque, *comme j'en vois encore souvent en songe* ; des palais enchantés avec des jardins *comme il n'y en a pas*, avec des milliers d'oiseaux d'azur, d'or et de pourpre qui voltigeaient sur les fleurs, et qui se laissaient prendre comme les roses se laissent cueillir²³.

La phrase mime rythmiquement la divagation d'un songe, d'un voyage imaginaire. Une accumulation de lieux au pluriel imite le mouvement d'une promenade ; puis un enchâssement de compléments du nom comprend des compléments anaphoriques, eux-mêmes complétés par une énumération avec des subordonnées anaphoriques elles aussi... Ce rêve parvient alors à nous perdre tout en étant très précis, comme une œuvre picturale exacte mais immatérielle – la fillette demandant à sa mère si elle la voyait. George Sand ne peut alors s'empêcher de voir dans cette image celle d'un écrivain, en disant que son regard d'enfant était comme celui des « poètes », eux aussi « amoureux de ce qui n'existe pas ». Or, dans cette association évidente avec la création littéraire, l'écran est la source, l'essence même d'une œuvre, qui fait naître l'imagination :

Je fermais les yeux, et je le voyais encore ; mais quand je les rouvrais, ce n'était que sur l'écran que je pouvais le retrouver. Je ne sais quel travail de mon cerveau avait fixé là cette vision plutôt qu'ailleurs ; mais il est certain que j'ai contemplé sur cet écran vert des merveilles inouïes²⁴.

Un an plus tard, Théophile Gautier représente de manière fantastique cette « création » visuelle dans la nouvelle « Avatar », lorsque le docteur Cherbonneau présente sa puissance, celle d'un « maître de forces occultes inemployées » : « je vois distinctement les rayons de la pensée, et comme on projette les spectres solaires sur un écran, je peux les faire passer par mon prisme invisible et les

²³ *ibid.* [sauf mention contraire, nous soulignerons toujours dans les citations].

²⁴ *ibid.*, p. 630-631.

forcer à se réfléchir sur la toile blanche de mon cerveau²⁵ ». L'écran est donc associé au diaporama de son esprit, technique non lointaine de la photographie, et devient un substrat immatériel. Se rapprochant plus de la science physique que de l'art, le terme *écran* se dirige vers un usage virtuel – usage plus courant au XXI^e siècle. Cette projection se réfléchit sur un écran de « toile blanche », si bien qu'elle donne de la matérialité à la pensée intérieure.

La convergence de ces récits semble entretenir le premier rapport institué entre l'écran et la création. L'accointance stylistique de Du Camp et Sand dresse l'inéluctable présence d'un écran pour faciliter la description d'un paysage. Gautier choisit quant à lui d'en faire une surface blanche qui rappelle les tissus atténuant la lumière dans les ateliers d'artistes mais aussi la toile d'un peintre ou le papier d'un écrivain. Ainsi, l'écran blanc ne peut qu'entraîner une métaphorisation de l'art : une surface qui attend la création d'un artiste qui lui fait face.

Le substrat d'un paysage en peinture

La comparaison artistique de l'écran s'est sans doute installée lors de la seconde moitié du XIX^e siècle en raison d'un nouvel engouement pour l'art japonais en France. Ce goût s'applique aux illustrations d'éventails, mais surtout aux paravents et aux panneaux de cheminée toujours nommés des « écrans » – en témoignent les photographies de la maison des Goncourt. Or, l'écran et l'œuvre picturale possèdent tous deux un cadre, une surface plate et un support fixe²⁶.

²⁵ Th. Gautier, *Avatar* [1857], *L'Œuvre fantastique*, tome II, éd. M. Crouzet, Paris, Classiques Garnier, 1992, p. 45.

²⁶ Au tout début, ce rapprochement a été employé par des écrivains afin de se moquer de productions artistiques, et ce avec un regard cinglant. Des personnages de Balzac tiennent ainsi des propos sanglants sur certaines œuvres d'art. Le personnage Pierquin critique dans *La Recherche de l'absolu* certains « écrans », des toiles étriquées qu'il a vues au Louvre, œuvres se disant pourtant les étendards d'une peinture nouvelle : « Ma parole d'honneur, c'est des écrans que ces toiles sans air, sans profondeur où les peintres craignent de mettre de la couleur. Et ils veulent, dit-on, renverser notre vieille école. Ah ! ouin ! » (H. de Balzac, *La Recherche de l'absolu* [1834], *Études philosophiques*, tome I, Paris, Furne-Hetzl, 1845, p. 355). Ces écrans reprennent donc leur fonction de pare-feu, de pare-luminosité, mais aussi de pare-étincelles métaphorisant l'esprit de faux créateurs. De même, le célèbre peintre Girodet raille ses propres œuvres ainsi que celles du héros Théodore de Sommervieux dans *La Maison du chat-qui-pelote*, car elles sont inadaptées au public, des « écrans » : « Je ne te conseille pas de mettre de telles œuvres au Salon, ajouta le grand peintre. Vois-tu, ces deux tableaux n'y seraient pas sentis. Ces couleurs vraies, ce travail prodigieux ne peuvent pas encore être appréciés, le public n'est plus accoutumé à tant de profondeur. Les tableaux que nous peignons, mon bon ami, sont des écrans, des paravents. Tiens, faisons plutôt des vers, et traduisons les Anciens ! il y a plus de gloire à en attendre, que de nos malheureuses toiles. » (H. de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote* [1830], *La Comédie humaine*, op. cit., tome I, 1976, p. 54). La suite se retournera contre cette ironie puisque leurs tableaux « emballeront » les spectateurs de l'exposition qui les aura acceptés. Ces exemples d'écran symbolisent un simple obstacle rencontré, généralement très négatif : un art de hardiesse esthétique ou un art hardi qui n'est pas encore admis. Cette référence ne domine guère au fil du siècle. La présence de l'écran participe peu à peu de la matière même d'une création.

Deux aspects sémantiques incompatibles du mot *écran* – la surface oblitérant un monde derrière *vs* la surface faisant surgir un monde devant – se rejoignent pourtant dans de nombreux textes descriptifs. L'idée d'obstruer, de cacher, est usuelle dans la description de paysages montagneux chez Jules Verne, par exemple dans *L'Île mystérieuse* datant de 1874 :

L'ombre qui semblait sortir de l'épaisse forêt envahit la clairière. Le mont Franklin se dressait comme un énorme écran devant l'horizon du couchant, et l'obscurité se fit rapidement, ainsi que cela arrive dans les régions déjà basses en latitude²⁷.

Faut-il y voir un retour vers le simple obstacle visuel d'un écran ? Que nenni. La disparition de l'au-delà des montagnes n'est en rien un signe d'obstruction car l'écran *fait partie* du paysage décrit : une planéité sombre qui livre à elle seule les teintes et les lignes du tableau descriptif. Ainsi, Pierre Loti s'adonne abondamment dans les années 1890 à partager l'aspect pictural des paysages orientaux dans ses récits de voyage. Dans *Au Maroc*, les remparts qui murent l'horizon sont certes des obstacles insurmontables que l'écrivain compare à des écrans ; mais, ce sont justement ces éléments qui entraînent la vision picturale :

Les hauts murs, les hauts murs sombres, masquant tout, font subitement baisser la lumière comme des écrans immenses ; avec leurs alignements de pointes aiguës, ils ont l'aspect menaçant et cruel²⁸.

Ces murs-écrans deviennent le sujet d'un verbe factitif régissant la composition du tableau en « f[aisa]nt baisser la lumière ». Au-delà des points lumineux, la forme de ces écrans insère des lignes très nettes et droites semblant dessinées au crayon. Ces deux phénomènes stylistiques rendent la personnification finale plus vraisemblable²⁹. Dans un chapitre précédent, cette structure s'étend, plus encore, dans le panorama d'une zone située non loin de Fez. L'écran s'inclut dès lors dans la construction de cette description, très proche d'un texte de critique d'art. En tête de paragraphe, l'écrivain dresse l'encadrement de la scène : « Au-delà encore, au-delà des jardins et des remparts, le cirque gigantesque des montagnes baigne aussi dans la lumière ; on en compte ce soir les moindres vallées, les moindres replis. » L'encerclement du tableau peut d'emblée nous faire penser

²⁷ Jules Verne, *L'Île mystérieuse* [1874], *Voyages extraordinaires*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2012, p. 608-610 (voir également p. 108, ou encore dans *Les Enfants du Capitaine Grant* [1868], p. 449).

²⁸ P. Loti, *Au Maroc* [1890], dans *Voyages (1872-1913)*, *op. cit.*, p. 274.

²⁹ Les refrains de la description poétique des Pyrénées dans le roman *Ramuntcho* confirme cette idée : « Tout cela était l'Espagne, la montagneuse Espagne, éternellement dressée là en face et sans cesse préoccupant leur esprit : pays qu'il faut atteindre en silence par les nuits noires, par les nuits sans lune, sous les pluies d'hiver ; pays qui est le perpétuel but des courses dangereuses ; pays qui, pour les hommes de Ramuntcho, semble toujours fermer l'horizon du sud-ouest, tout en changeant d'apparence suivant les nuages et les heures ; pays qui s'éclaire le premier au pâle soleil des matins et masque ensuite, comme un sombre écran, le soleil rouge des soirs... » (P. Loti, *Ramuntcho* [1897], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 46).

à la forme et au matériau d'un éventail. La suite du paragraphe confirme cette idée :

Du côté de l'est, du côté où tombent en plein les derniers rayons du soleil [...]. Au-dessus, les cimes sont d'un rose ardent, avec des plis d'ombre absolument bleus. Et plus encore et plus loin, le Grand Atlas, tout couvert de ses neiges étincelantes, d'un autre rose encore, plus transparent, plus pâle, se dessine, comme une découpure nette de cristal, sur le jaune clair qui commence à envahir et à remplacer tout le bleu fuyant du ciel³⁰.

Théoriquement, les cimes devraient non pas se situer « au-dessus » mais « au loin » des terres qui se trouvent bien plus près des yeux du spectateur. La perspective est écrasée, si bien que l'espace n'est plus qu'une surface plate, en deux dimensions, comme la toile d'un tableau mais aussi comme l'écran de toile qui atténue la lumière dans l'atelier d'un artiste. Les « plis d'ombre » des cimes rappellent ceux d'un éventail, relevant aussi de la rencontre physique des ondes lumineuses sur un même support : en raison d'une luminosité différente, une seule et même couleur devient plusieurs couleurs différentes voire opposées. Ainsi en est-il sur les cimes de la description, allant du « rose ardent » à une teinte « absolument bleu[e] ». Les isotopies de la couleur, de la teinte lumineuse et du tracé se multiplient au point de renvoyer clairement à des touches de peinture qui s'inscrivent peu à peu sur les traits dessinés. Le pinceau est encore mimé avec des verbes ayant un mouvement, à savoir un jaune qui est en train d'« envahir » un bleu qui « fuit » dans le ciel. Le paragraphe suivant représente le pendant de ce premier « côté » du paysage. La structure initiée par le « cirque » et les « plis d'ombre » rappelant un éventail semble reproduite à l'identique :

Du côté du couchant, une grande montagne très rapprochée se dresse en écran dentelé contre le soleil, projetant sur une partie de la ville son ombre. Elle est striée obliquement du haut en bas, et elle imite, avec sa crête aiguë, une énorme vague marine, soulevée là, puis figée³¹.

Cette évocation de l'écran s'avère plus complexe qu'il n'y paraît car elle contient par syllepse trois sens distincts. La locution « en écran », renforcée par le verbe « se dresser » rappelle clairement le meuble séparant deux espaces, tout comme la préposition « contre ». La montagne devient donc un obstacle nous empêchant de voir ce qui se trouve derrière elle. Son complément « dentelé contre le soleil » rappelle la comparaison du relief à la forme-support d'un éventail. Et pourtant, le complément suivant renverse le sens ou plutôt l'angle de l'image : « projetant sur une partie de la ville son ombre ». Le support montagne-écran devient dès lors la source qui envoie l'image non pas derrière, mais devant. Nous retrouvons ici une idée qui conforte la question purement artistique posée par l'écran lotien : la clôture du réel pour insérer une image sur ce support, donc une création que

³⁰ P. Loti, *Au Maroc*, op. cit., p. 244.

³¹ *Ibid.*

l'esprit y projette. La ville, assombrie, peut dès lors s'effacer pour emporter la montagne dans un autre monde : « imite[r] [...] une énorme vague marine, soulevée là, puis figée ». L'impossibilité de voir derrière l'écran n'est en aucun cas une source d'aveuglement. Au contraire, la description se poursuit pour devenir un tout autre paysage : « On sent que par-derrière, sur son versant opposé, on serait encore en plein éblouissement de soleil : elle est toute bordée, toute rebroussée de lumière³² ».

Cette créativité de la métaphore de l'écran chez Loti est fréquemment présente dans le clair-obscur de paysages, qu'il associe souvent à l'étrangeté, comme dans *Le Désert*. Lors de sa traversée du Sinaï, les « vertigineuses dentelures » des remparts d'un couvent qu'il dit « funèbre » font ainsi « disparaître » le soleil : « derrière les effrayants granits qui encombrant le ciel, écrans monstrueux découpés au-dessus de nos têtes avec une netteté si dure, dominant et écrasant tout » et, en face, une dentelure demeurant « fulgurante, vue de la demi-obscurité où nous sommes, et d'un rouge presque infernal sur le bleu cru du ciel³³ ». Plus tard, le camp du voyageur de ce lieu désertique perdu, non loin de la mer et de la montagne, entraîne la longue description d'une vision progressivement irréelle. L'auteur la qualifie de « fantasmagorie [...] entre une mer verte et un ciel vert » ou encore un « rose invraisemblable, inexplicable, persistant après le soleil disparu », une « fournaise [...] rallumée pour des cataclysmes et des fins de monde... ». Or, la dernière phrase de cette description nous dit que « ces splendides épouvantes ne sont que jeux de lumières et mirages, ne sont qu'apparences, ne sont rien... ». L'idée d'une errance hors-monde est renforcée par la répétition de mots synonymes de l'illusion, les négations et les points de suspension. Cette description s'apparente ainsi à l'image de l'essence même d'une œuvre d'art, œuvre que le paysage et le lieu isolé ont fait naître. Le texte saute à la fin de ce paragraphe une ligne avant d'accueillir une phrase qui conclut cette scène et ce point du récit : une « nuit mystérieuse » et un lieu « nomade, isolé, ici, du monde contemporain ». Loti précise alors que « derrière [eux] » n'existent que des « mornes de granit [qui] sont devenus des écrans tout noirs, bizarrement et durement taillés, [et] qui se dressent contre le ciel d'étoiles³⁴ ». Cette retraite hors du monde illustre une imagination irréelle, et fait aussi se rejoindre le récit de voyage, ouvert vers l'extérieur, et un roman replié sur son monde factice, fictif.

L'usage de *l'écran* chez Loti rassemble ainsi les différents sens du mot tout en retournant leurs contradictions. À l'intérieur d'une même description, l'écran est

³² *Ibid.*

³³ P. Loti, *Le Désert* [1895], dans *Voyages (1872-1913)*, *op. cit.*, p. 368.

³⁴ *Ibid.*, p. 392.

à la fois un objet concret du paysage faisant face au narrateur (rempart ou montagne), un support recevant sur lui la projection du regard personnel de l'écrivain et enfin un obstacle non pas aveuglant, mais qui permet de rêver l'image de l'espace invisible situé derrière lui. Cette métaphore ne pourrait mieux illustrer la place essentielle que l'écran a pu rencontrer dans la réflexion esthétique de l'époque. Certains écrivains du XIX^e siècle commencent à s'interroger sur la possibilité de faire disparaître la création, la fabrication et la construction d'une œuvre, et donc l'existence de l'artiste. Le support/obstacle de l'écran ne saurait mieux exprimer ce dilemme.

Une allégorie de la création

L'alliance des différents rôles d'accueil d'un écran – un rêve irréel chez Sand, une impression picturale chez Loti, ou encore l'image d'un souvenir exact chez Vigny³⁵ – peut sembler incohérente, paradoxale ou artificielle en raison d'occurrences distinctes de ce mot. Néanmoins, les textes théoriques qu'Émile Zola a rédigés sur la question de la représentation littéraire nous semblent illustrer la richesse de cette concomitance autour du mot *écran*. Le jeune écrivain développe en effet dès 1864, dans une lettre adressée à Valabrègue, une réflexion sur la création dont une phrase est restée célèbre : « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ». Or, en ramenant cette citation dans son contexte, l'omniprésence de la notion d'écran tout comme les choix stylistiques dans cette théorie peuvent nous laisser sceptique ou pantois. Il ne faut toutefois pas oublier que Zola lui-même précède ses propos par une mise en garde : « Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée ». Ainsi annonce-t-il la réflexion qui s'enchaîne immédiatement :

Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image³⁶.

³⁵ Alfred de Vigny conte dans ses *Mémoires inédits* le souvenir intact produit par des « petits écrans » qu'il admirait pendant son enfance. À cause des personnages de la trilogie de Figaro qui illustraient ces écrans chinois, il est toujours resté désappointé devant la mise en scène de ces pièces de théâtre, même à l'âge adulte. Cette imprégnation indélébile le conduit à méditer sur l'incapacité de saisir une chose aussi nettement à l'écrit – ce qu'il fait pourtant au même moment en rédigeant ses mémoires : « Il n'est point concevable à quel point tout cela est présent à mes yeux, si je savais peindre j'en ferais certainement quelque bon tableau, ce que ne peut faire un peu d'encre noire sur une page de papier blanc qu'il faut tourner et cela presque toujours mal à propos » (*Mémoires inédits. Fragments et projets* [1863], Paris, Gallimard, 1958, p. 162-163).

³⁶ É. Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, dans *Correspondance*, tome I (1858-1867), éd. B. H. Bakker, C. Becker et H. Mitterand, Paris-Montréal, éditions du CNRS-Presses de l'université de Montréal, 1978, p. 375.

La présence d'un point-virgule, et non d'un point, à la suite de la formule « la fenêtre ouverte » indique bien la nécessité d'ajouter des propos qui font partie intégrante de l'idée générale de la phrase. Arrive alors le mot « écran » qui perturbe sémantiquement le principe d'une ouverture sans vitre, ou même la présence d'un support transparent. La référence à l'écran signale un trouble de l'écrivain qu'accentue la locution déterminative imprécise : « une sorte de ». La syntaxe mime l'idée d'un obstacle grâce à des virgules, deux incises soulignant une séparation entre l'artiste et le monde, donc une relation peu simple entre eux. La fenêtre s'apparente alors un simple encadrement, un châssis, souligné par l'intermédiaire du terme « enchâssé ». L'idée de Zola oscille ensuite entre une image située *derrière* l'écran : « à travers lequel on aperçoit ». L'utilisation de nombreuses tournures pronominales ou emplois réfléchis donnent également une autonomie à l'image créée sur la fenêtre, qui serait donc indépendante du monde extérieur situé derrière l'écran : « Ce que je désire constater, c'est que *l'image se produit*, et que, par une propriété mystérieuse de l'être translucide, matériel et immatériel, cette image *lui est propre* ». Tout romancier passe alors selon lui d'une déformation du réel perçu par l'artiste à une forme de création, spontanée et magique, projetée dans l'œuvre. L'image est donc déformée par l'écran lui-même, manifestation que Zola nommera plus loin « un phénomène d'optique ». Cet acte de « produire » une image reste toujours aussi oxymorique : un écran « translucide, matériel et immatériel » ne peut que rappeler la complexité de l'objet-écran. Nous retrouvons ensuite une fonction multiple d'un écran à la fois cadre, obstacle et récepteur – comme nous l'avons trouvé dans des métaphores de Loti :

Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. L'image qui se produit sur cet écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel écran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même, des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes, de même les lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens. La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art³⁷.

Le terme *écran* manifeste ici l'inaptitude de tout artiste à faire une représentation exacte du réel, celle-ci restant subordonnée à la copie du monde extérieur. Les trois types d'écran – classique, romantique et réaliste – que décrit l'auteur sont tous identiques de ce point de vue, car ils « nous transmettent des images aussi fausses les unes que les autres ». Zola admet toutefois son inclination pour le dernier, tout en étant conscient de son échec nécessaire si le réalisme espère reproduire exactement le monde :

³⁷ *ibid.*

L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. [...] L'écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoi qu'il dise, il existe [...]. Je lui accorde volontiers que les images qu'il donne sont les plus réelles ; il arrive à un haut degré de reproduction exacte. Il est certes difficile de caractériser un écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois, cependant, le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité³⁸.

L'intéressante formule intransitive du « n'être presque pas » montre qu'une œuvre d'art ne peut que relever du « presque » puisqu'une « fine poussière grise trouble sa limpidité ». Zola conçoit parfaitement cette impossibilité d'effacer un écran, tout en allant plus loin : « La réalité exacte est [...] impossible dans une œuvre d'art » car les « propriétés particulières qui déforment les images [...] font de ces images des œuvres d'art ». Malgré son goût du réel et du réalisme, l'indestructibilité de l'écran reste bien essentielle pour lui. L'écrivain perçoit parfaitement le principe même de la représentation, qui, comme l'indique son préfixe *re-*, nécessite la présence d'un intermédiaire, d'un support entre la chose et l'image qui en est donnée, sans quoi toute création est inexistante. Le choix très pertinent du terme *écran* dans cette théorie littéraire fait de ce mot la pure allégorie de la création d'une œuvre d'art : « [Je] préfère l'écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création³⁹ ».

Cette réflexion théorique incarnée par l'écran, devenu un concept, est métaphorisée à l'intérieur des œuvres de Zola. Cet intermédiaire entre le monde réel et l'inspiration divine est alors dépeint à travers le motif d'une surface blanche attendant d'accueillir une œuvre en création. Ce support, obstacle et terre d'accueil, retrouve une fois de plus la matière associée aux écrans, à savoir le papier et la toile blanche d'un atelier ou d'un châssis. À plusieurs reprises, Zola a ainsi mis en abyme ses pages d'écriture à travers la description de paysages aux surfaces planes, nues et blanches – notamment dans *Le Rêve*, *La Terre* ou *Une page d'amour*. Ce lien entre la surface blanche, l'écran et la toile d'un créateur, est bien décelé par Stéphane Mallarmé. Sans connaître la correspondance de jeunesse de Zola, le poète adresse au romancier une lettre qui saisit l'esthétique zolienne masquée : *Une page d'amour* « laiss[e] parler le papier » sans qu'« on puisse y laisser pénétrer de soi⁴⁰ ». Or, la poésie mallarméenne fait de l'obsession

³⁸ *Ibid.*, p. 379.

³⁹ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁰ « Je ne crois point qu'auteur ait laissé parler le papier et fait que les pages se retournent d'elles-mêmes et magiquement jusqu'à la dernière : alors tout est dit et le poème est contenu, tout entier, dans le livre comme en l'esprit du lecteur, sans que *par une lacune quelconque* on puisse y laisser pénétrer *de soi*, ni rêver à côté. [...] J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel, qui alternent avec l'histoire même : ils ont cela de très-beau, outre l'incomparable variété et la lucidité de la

du blanc, du pli et de la page, le symbole de la création, notamment dans le *Coup de dés* qui laisse une place à la page blanche, le support qui fait naître tout signe. Dès lors, un amusement de Mallarmé, rédigeant quelques vers sur les enveloppes postales ou sur des éventails – donc des écrans –, est loin d’être un simple loisir. Ces supports ne cessent de nous suggérer un nouveau mode d’accès entre cette surface d’écran et la création littéraire. Tous ses poèmes « Éventails » sont écrits sur le support d’un éventail réel. Comme le montre Bertrand Marchal, leur titre est « à la fois référentiel et autoréférentiel », si bien que le poème d’éventail représente alors « la figure visible de la poésie » que l’écrivain souligne lui-même dans *Quant au livre*⁴¹. Le livre peut dès lors devenir finalement un simple « substitut de l’éventail », en raison de « son pliage et [...] sa fonction d’intermédiaire ou d’écran entre l’œil et le monde extérieur », donc un « poème muet (le rythme ou le battement, sans les mots)⁴² ». Plus élanés, ces éventails rappellent en partie l’essence même de l’art à travers ces supports immatériels comme les écrans zoliens.

La dialectique obstacle/accueil du support artistique semble également se dissoudre en littérature. À la suite des paysages embrumés de Monet ou Whistler influencés par Turner, le *texte* devient une *texture* évanescence. Émile Verhaeren le rappelle à son tour dans *Les Villes tentaculaires* où « se bousculent, en leurs cohues,/Sur des écrans de brumes crues,/Des ombres et des ombres⁴³ ». De même, Georges Rodenbach communique dans *Le Règne du silence* ce trouble du soi face au monde extérieur : des « pâles rideaux levés/Pour des rares passants moins réels que rêvés,/Ombres, sur un écran, que le soir triste évince⁴⁴ ». Cet écran peut être un obstacle vers l’autre tout en étant une frontière protégeant faussement de l’extérieur⁴⁵. Tel que l’évoque Éric Bonnet sur les problématiques

description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains ; et à ces moments où d’ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit, pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie » (Stéphane Mallarmé, lettre à Émile Zola du 26 avril 1878, *Correspondance*, tome 2, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1985 [1959], p. 172-173 [S. M. souligne]). Sur ces phénomènes d’une autotélie de la page chez Zola, nous vous renvoyons à notre ouvrage, *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 841-880.

⁴¹ S. Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations* [1897], éd. B. Marchal, Paris, Poésie-Gallimard, 2003, p. 268-269.

⁴² Bertrand Marchal, « Éventails, “Éventails” », *Rien qu’un battement aux cieus... L’éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*, Montreuil-sous-bois, Liénart éditions, 2009, p. 31.

⁴³ Émile Verhaeren, « L’Âme de la ville », *Les Campagnes hallucinées ; Les Villes tentaculaires* [1892-1895], Paris, Poésie-Gallimard, p. 91.

⁴⁴ Georges Rodenbach, « Cloches du dimanche », *Le Règne du silence*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 34-36.

⁴⁵ Voir également « La vie des chambres », où l’écran reflète dans un chiasme cette opposition irrémédiable : « / Vitres pâles, sur qui les rideaux s’échancrant / Sont cause que toujours la vie est regardée ; / Vitres : cloison lucide et transparent écran / Où la pluie est encor de la douleur dardée. / Vitres frêles, toujours complices du dehors, / Où même la musique, au loin, qui persévère, / Se

de l'art contemporain, « espace d'attente, l'écran comme métasurface permet de localiser et de penser l'acte de voir⁴⁶ ». Les pensées sur la représentation littéraire que nous venons de croiser incarnent donc bien le mouvement sémantique du mot *écran* à leur époque, à savoir un sens plus théorique et abstrait.

La littérature du XIX^e siècle témoigne de l'évolution permanente de cette notion d'écran, qui prend une place de plus en plus importante dans la pensée artistique. Son premier sens, celui d'une barrière qui stoppe la violence du feu, comprenant de la chaleur et de la lumière intenses, sur des panneaux de cheminée mobiles ou des objets tenus en main comme des éventails. Ce dernier exemple a fait de l'écran le symbole moral de la dissimulation entre les êtres humains. S'asseoir auprès du feu pour se reposer ou sommeiller a installé l'image d'un écran qui occulte non pas un sourire mais la luminosité violente devenant l'image de l'esprit. Cette protection du regard devient ensuite le lieu de projection des rêves. Cette première forme de support visuel se confirme alors par la conjonction entre le premier support de protection, celui de projection, celui d'un décor ou d'expérience physique de luminosité. Ainsi se transforme-t-il en élément idéal construisant métaphoriquement la description picturale d'un paysage sur toile. L'écran advient dès lors aisément l'outil d'une pensée sur ce qu'est la représentation, nécessairement créée. L'écran littéraire parvient ainsi à unifier sa dissimulation du vrai et l'accueil d'une autre vision – qui correspond parfaitement à ce qu'est une œuvre d'art.

blesse en traversant le mensonge du verre / Et m'apporte sanglants ses rythmes presque morts !
» (*ibid.*, p. 137).

⁴⁶ Éric Bonnet, *Esthétiques de l'écran. Lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23.