



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE



UNIVERSITÉ COMENIUS DE BRATISLAVA

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et langages »

Equipe d'accueil 4089 « Sens, Texte, Informatique, Histoire »

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Langue française

Présentée et soutenue par :

Silvia MAJERSKÁ

Le 22 février 2013

**Valeur éthique de la figuration poétique
dans l'œuvre de Victor Hugo et de Michel Deguy**

Sous la direction de :

M. Georges MOLINIÉ
Mme Katarína BEDNÁROVÁ

Professeur, Université Sorbonne-Paris IV
Maître de conférences HDR, Université Comenius, Slovaquie

JURY :

| | |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------|
| M. Sémir BADIR | Maître de conférences HDR, Université de Liège |
| M. Ladislav FRANEK | Professeur, Académie slovaque des sciences, Slovaquie |
| M. Jean-Marie GLEIZE | Professeur, École Normale Supérieure de Lyon |
| Mme Jana TRUHLÁŘOVÁ | Maître de conférences HDR, Université Comenius, Slovaquie |

Remerciements

Je souhaite remercier très chaleureusement mes deux directeurs de recherche qui m'ont permis d'aller jusqu'au bout de mon questionnement et qui m'ont accompagnée lors de la construction de mon parcours intellectuel. À Monsieur Molinié pour la confiance qu'il m'a témoignée, permettant l'essor de ma curiosité. La finesse de ses discussions l'a délicatement canalisée. À Madame Bednárová pour sa patience en m'inculquant l'esprit de rigueur, nécessaire à toute réflexion, ainsi que pour ses encouragements qui ont souvent dissipé mes doutes. Je voudrais remercier ensuite Monsieur Michel Deguy pour son accueil depuis mes années de Master. Je tiens à exprimer ma reconnaissance aussi à Madame Claire Gillie pour sa disponibilité et son sens de l'écoute ainsi qu'à Wassim Seddik pour notre équilibre entre la pensée et l'affect. Enfin, ce travail n'aurait pas pu aboutir sans le soutien de ma famille à qui j'adresse également mes remerciements.

Table des matières

| | |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Introduction | 8 |
| Relativité ou de l'évidence..... | 9 |
| Motivation ?..... | 13 |
| Convention et émotion..... | 15 |
| Croire perceptif | 19 |
| Hugo – Deguy | 21 |
| I ^{re} PARTIE : L'architecture de l'invisible..... | 28 |
| Chapitre premier : Lecture du monde..... | 29 |
| Regard et énonciation..... | 30 |
| Sémiotique du visible..... | 32 |
| Corps et société | 39 |
| Voir ou sentir | 43 |
| Chapitre deuxième : Contempler avec Victor Hugo..... | 48 |
| Horizon | 49 |
| Contemplation et hallucination | 53 |
| Ombres et figures de l'effacement..... | 59 |
| Figures de la transcendance | 64 |
| Figures du regard | 66 |
| Figures de la parole..... | 67 |
| Mages..... | 70 |
| Contemplation, Unité et Dieu | 73 |
| Poésie et langue..... | 80 |
| Chapitre troisième : Configurer avec Michel Deguy..... | 87 |
| Choses, pensées, regards..... | 88 |
| Phrase..... | 96 |
| L'indescriptible, l'innommable..... | 98 |
| Voir, configurer..... | 101 |
| Révélation | 106 |
| Voir avec les autres..... | 112 |
| II ^e PARTIE : Vers la figure poétique | 118 |
| Chapitre premier : Figures du sens | 119 |
| Début et fin de la figure | 119 |
| Figure : norme et écart | 128 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| Ressemblance et dissemblance | 136 |
| Figures logiques, figures du réel : style et réalité | 140 |
| Typologie | 143 |
| Chapitre deuxième : Comparaison chez Michel Deguy | 147 |
| Logique et sens | 148 |
| Langue et sens | 151 |
| Totalité : infini | 159 |
| Chapitre troisième : Opposition chez Victor Hugo | 162 |
| Le sens de l'antithèse comme l'antithèse du sens | 164 |
| Antithèse et référence..... | 165 |
| III° PARTIE : L'écroulement du sens | 174 |
| Chapitre premier : Le sens collectif..... | 175 |
| Dialogisme | 179 |
| Énonciation : croyance, négociation, convention | 181 |
| Dé-personnalisation, dé-subjectivation..... | 185 |
| Convention, croyance et action en philosophie pragmatique | 186 |
| Convention : collectivité de l'action et de l'expérience..... | 188 |
| Michel Deguy : poétique de la ruine..... | 190 |
| Déception et figure..... | 196 |
| La ruine et le culturel | 202 |
| Organes de parole chez Victor Hugo : dysfonctionnement | 205 |
| Bouche-tombeau | 209 |
| Chapitre deuxième : Figurer le silence | 216 |
| L'indicible affect..... | 218 |
| Figure et silence | 223 |
| Communication et figures de diction | 225 |
| Figures par suppression..... | 228 |
| Silence, l'ultime figure..... | 231 |
| Le mort : l'autre sans parole | 233 |
| Le mort et le nom..... | 238 |
| La mort, l'exil et le langage | 242 |
| Chapitre troisième : L'indicible..... | 245 |
| Définitions et recherche de la méthode..... | 245 |

| | |
|---------------------------------------------------|-----|
| Mort, corps et abstraction (Deguy) | 252 |
| Énigmaticité | 254 |
| L'indescriptible, l'inconnaissable : la mort..... | 256 |
| L'indicible chez Victor Hugo | 260 |
| L'horreur | 262 |
| La mort..... | 264 |
| L'énigme | 266 |
| L'insoutenable..... | 269 |
| L'imperceptible..... | 272 |
| La mort, l'absence et le poème | 277 |
| La ressemblance et l'incomparable..... | 278 |
| Préférence..... | 279 |
| Langage meurtrier..... | 282 |
| IV ^e PARTIE : La langue du corps | 285 |
| Chapitre premier : Désir du langage | 286 |
| Modalité et identité du sujet..... | 289 |
| Désir et décision..... | 292 |
| De la valence à la valeur | 295 |
| Ressemblance langage / homme | 296 |
| Désir et réalité | 301 |
| Forme et art : la stabilisation du désir | 305 |
| Éclat : désir, forme et évidence..... | 307 |
| Oisiveté, abandon, désintérêt | 309 |
| Désir et référence : les noms de sentiments | 312 |
| Affect et sème | 316 |
| Chapitre deuxième : Forme de l'affect | 322 |
| L'affect et l'Autre | 323 |
| Définition de l'éthique | 325 |
| La pensée du devoir, le devoir de la pensée..... | 326 |
| Pitié, empathie et désir sexuel..... | 328 |
| La forme et le bonheur..... | 331 |
| Émotion et expression, processus et concept..... | 335 |
| Sens et corps polarisé..... | 340 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Opposition affective et opposition linguistique | 341 |
| Passion et concept : polarisation du monde. Sémantisation thymique. | 350 |
| De la sensation à la valeur : principe d'abstraction et de pensée | 356 |
| Sémantique affective | 361 |
| Objets comme valeurs | 365 |
| Antithèse et affect chez Victor Hugo | 368 |
| Polarisation du vocabulaire | 374 |
| Ombre et lumière | 375 |
| Dieu et Satan | 377 |
| Antithèse et éthique : une anomalie énonciative | 381 |
| Chapitre troisième : Corps éthique | 387 |
| Introduction : douleur physique et douleur psychique | 387 |
| Douleur et mot douleur | 389 |
| Corps et mondain : sentir, percevoir, penser | 391 |
| Douleur et identité du sujet | 393 |
| La parole entre douleur et plaisir | 396 |
| De la voix dans la parole | 398 |
| Langue comme acte interjectif | 401 |
| Voix et entente | 407 |
| Conclusion | 410 |
| Index des noms propres | 413 |
| Bibliographie | 415 |
| Bibliographie des auteurs | 416 |
| Victor Hugo, bibliographie primaire | 416 |
| Victor Hugo, bibliographie secondaire | 416 |
| Michel Deguy, bibliographie primaire | 418 |
| Michel Deguy, bibliographie secondaire | 418 |
| Bibliographie générale | 420 |
| Linguistique, sémiotique, sciences du langage | 420 |
| Rhétorique, stylistique, poétique, littérature | 425 |
| Philosophie, esthétique, sciences cognitives | 428 |

Introduction

*Au pire moment du monde
Notre regard tombe en même temps
Sur nous de l'infini
Pour qui le sens est en train
De n'avoir jamais eu lieu*

Michel Deguy, « Nu », *Gisants*

*Un nom commun : nom commun à la chose et
au mot, pour le comm-un de la chose et du mot.
[...] La "moitié" chose et "moitié" mot
s'échangent passant l'une dans l'autre.*

Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*

Relativité ou de l'évidence

Le point de départ de ce travail est une réflexion sur la source de la figure poétique. Traditionnellement, intuitivement, naïvement, celle-ci divorce avec les significations du langage ordinaire¹. En le rejetant, elle s'en écarte, l'invalidé, le rend impertinent. C'est pour cette raison que la réflexion sur le langage poétique devient nécessairement une réflexion sur le langage en général – sur son origine, sa nature, sa fonction, son horizon et ses limites. Mais c'est précisément pour cette raison que nous revenons vers la notion de la figure. N'a-t-on pas assez réfléchi et assez dit sur le langage poétique ? Si c'est le divorce avec la signification du langage ordinaire qui définit la figure, il nous semble nécessaire, au contraire, de saisir le langage ordinaire et figuré dans leur simultanéité et leur continuité et non pas dans leur opposition. Nous proposons d'ériger une autre opposition théorique afin de saisir cette continuité. Nous opposerons le langage, figuré et ordinaire, au non-langage, à l'absence du langage, à l'effacement du langage. Nous chercherons à saisir la signification par négation – à partir de son accident, de son retrait et de son absence.

¹ Dès l'Antiquité se développe une conception de la figure comme ornement du langage, posant l'existence d'un langage ordinaire et neutre ainsi que de la vérité que véhicule ce langage. Elle correspond à la conception de la rhétorique comme l'art de bien dire, en opposition à la rhétorique comme art de persuader et comme argumentation. Elle sera reprise par la stylistique de l'écart durant le XX^e siècle.

L'orientation principale de notre travail prend source dans la poésie de Victor Hugo et de Michel Deguy et le rapprochement de ces deux voix poétiques, éloignées tant sur le plan chronologique qu'esthétique, sera fondé sur la pensée de l'invisible et de l'indicible qui sillonne leur écriture et esquisse leur propre conception de la poésie, du langage, de la signification. Deux opérations fondamentales nous permettront de représenter et de creuser la profondeur de l'invisible et de l'indicible. La *contemplation* chez Victor Hugo et la *configuration* chez Michel Deguy nous conduiront à envisager la source unique à la fois du langage figuré et du langage ordinaire dans leur indivision où le langage ordinaire et figuré deviennent l'unique possibilité de langage. Nous verrons que chez Hugo, contempler, c'est dire juste et vrai – de même que pour Deguy parler et penser, c'est configurer. La *contemplation* et la *configuration* définiront toute signification et perception comme un acte d'abstraction. Fondé sur la recherche des correspondances chez Hugo et sur la ressemblance chez Deguy, ce dernier donne lieu à l'invisible dans le langage figuré ainsi qu'à l'évident dans le langage ordinaire.

Une telle conception purement formelle, logique, de l'acte de signification n'est que trop proche de celles que développe la philosophie analytique dominante à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ou encore le structuralisme linguistique dans la deuxième moitié du siècle dernier. Mais les deux conceptions échouent finalement dans leur tentative d'instaurer le règne de l'abstraction et se trouvent dépassées. Nous pourrions les désigner comme le cheminement vers l'évidence – indiquant le positivisme et l'objectivisme qu'elle sous-entend – et l'inévitable basculement vers la fragilité des racines de cette évidence. Dans la première conception, le débat sur l'avènement de la signification s'articule – après un déplacement de l'interrogation traditionnelle sur le rapport entre le particulier et l'universel et entre le sujet et le prédicat – autour de la nature de l'argument et de la fonction, c'est-à-dire de l'objet et du concept. Alors qu'elle s'enracine dès le départ dans le souci objectiviste, la philosophie analytique tend progressivement vers l'abandon de la pensée de la clarté et de l'immédiateté de la signification, ayant « *engagé de sa propre initiative l'histoire de sa réfutation*² » pour citer Claude Imbert commentant le rapport entre la rhétorique, la logique et la philosophie. L'objet ne devient exprimable que par sa relation formelle d'infériorité ou de supériorité aux autres objets à l'intérieur d'un système hiérarchique³ de relations dont le schéma élémentaire est la proposition. Les philosophes analytiques déclarent l'irréductible autonomie de la

² IMBERT, Claude : « Le philosophe, son ineffable et ses logiques », in PERNOT, Laurent (dir.) : *Actualité de la rhétorique*. Paris, Klincksieck, 2002, p. 121.

³ La hiérarchie des relations transparait notamment dans la théorie des types de Bertrand Russel, mais elle est entamée par Frege.

connaissance, de la signification et de la perception vis-à-vis d'une réalité inaccessible autrement que par le langage, l'acte d'abstraction, la pensée⁴. On ne peut appréhender que la proposition, la relation, la forme, conclut le « premier » Wittgenstein : « *Le monde est la totalité des faits, non des choses*⁵ ». Déclarant que tout ce qui est, est image, c'est-à-dire forme, la philosophie analytique abandonne définitivement le positivisme et l'objectivisme logique dominant dans la pensée de la signification jusqu'au début du XX^e siècle où la signification est définie, selon le résumé de François Rastier dans *Arts et sciences du texte*, « *relativement à des unités supposées déjà discrétisées : les concepts, les expressions et les référents*⁶ » de sorte que « *l'évidence fonde toute sémantique logique*⁷ ». Les insuffisances de cette conception de la signification débouchent sur une réintroduction du sujet dans le langage, posant un principe collectif de la constitution de ce qui naguère était le sens littéral et immédiatement reconnaissable. L'intérêt de la philosophie analytique se déplace, sur le continent américain, vers la philosophie pragmatique ou, en Europe, vers une théorie des « *jeux de langage* » chez le « deuxième » Wittgenstein par laquelle le philosophe abandonne, suivant le commentaire de Claude Imbert, « *ce surplomb logique illusoire qui évacuait la complexité de la langue – et tout ce dont le philosophe n'aura que trop besoin pour varier les limites de son silence*⁸ », c'est-à-dire aussi les limites du langage. Enfin, les insuffisances de la conception logique de la signification conduisent Edmund Husserl, par sa formation même de mathématicien et de logicien, à fonder la phénoménologie par un « retour aux choses mêmes ». Mais au sein d'une constitution réciproque du sujet et de l'objet et au sein de la confusion entre le langage, la pensée et la perception qu'enseignera le philosophe, les choses ne seront plus les « mêmes ». Husserl se détourne de la logique afin de l'instituer en un acte intentionnel du sujet⁹. Cela signifie, comme l'exprime Jean-François Bordron dans son étude « Perception et énonciation dans l'expérience gustative », que « *le sens n'est pas alors la*

⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig : *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, paragr. 2.18, p. 39 : « *Ce que toute image, quelle qu'en soit la forme, doit avoir en commun avec la réalité pour pouvoir proprement la représenter – correctement ou non – c'est la forme logique, c'est-à-dire la forme de la réalité* ».

⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig : *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, paragr. 1.1., p. 33.

⁶ RASTIER, François : *Arts et sciences du texte*. Paris, PUF, 2001, p. 103.

⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁸ IMBERT, Claude : « Le philosophe, son ineffable et ses logiques », in PERNOT, Laurent (dir.) : *Actualité de la rhétorique*, *op. cit.*, p. 118. L'auteur souligne également l'orientation rhétoriciste et discursive de la dernière philosophie de Merleau-Ponty autour de la notion de *chiasme*.

⁹ La phénoménologie passe de la perception sensible neutre et passive, réceptrice de l'objet sensible, vers celle d'un *objet intentionnel* entièrement constitué par l'acte de perception qui oriente sa signification. Selon Pierre Ouellet dans l'ouvrage *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, l'objet perd « *son statut d'entité autonome, indépendante, identique à soi, pour se fondre dans la dynamique même de son apparaître* » et cela « *à partir d'un certain point de vue et dans un certain but ou une certaine perspective, d'où ils tirent leur statut proprement phénoménal* » (OUELLET, Pierre : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Québec, Éditions du Septentrion, 2000, p. 23).

donation de l'objet, au sens frégéen, mais bien la donation de notre rapport à l'objet¹⁰ » de sorte que « le noème est alors un plan d'expression dont les variations sont fonctionnellement associées aux variations de notre rapport à l'objet, ce rapport étant compris comme plan du contenu¹¹ ».

Quant à la linguistique structurale héritée de Saussure, elle conçoit la signification à partir de la notion de différence. Fondatrice de la relation entre deux éléments au sein d'un système d'éléments, elle devient la structure élémentaire de la signification, telle que la schématise Greimas dans *La sémantique structurale*¹². De la notion de différence, fondamentale chez Saussure, Greimas déduit ensuite l'idée de la simultanéeité des objets¹³ abritant la relation de différence ou d'identité. Le sens réduit à une relation purement formelle implique de nouveau l'autonomie du langage vis-à-vis du sujet. Quant à Saussure, il balaie les implications du relativisme structural¹⁴ en posant le caractère arbitraire et conventionnel du rapport entre le signifiant et le signifié¹⁵. Comme l'explique et le souligne Anne Hénault dans *L'histoire de la sémiotique*, le principe même de l'arbitraire du signe commande et entraîne le principe de structure puisque « arbitraire et différentiel sont deux qualités corrélatives. »¹⁶. La signification n'advient qu'à l'intérieur d'un système d'éléments et de relations mutuelles qui la déterminent car, suivant Saussure, « c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme¹⁷ ». Il s'ensuit que la question de l'arbitraire du signe, suivant Émile Benveniste, « n'y est en rien intéressée, si on le définit comme Saussure l'a fait, puisque le propre de cette définition est précisément de n'envisager que la relation du signifiant au signifié. Le domaine de l'arbitraire est ainsi relégué hors de la compréhension

¹⁰ BORDRON, Jean-François : « Perception et énonciation dans l'expérience gustative » in HÉNAULT, Anne (dir.) : *Questions de sémiotique*. Paris, PUF, 2002, p. 664.

¹¹ *Ibid.*

¹² GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémantique structurale*, op. cit., p. 19 : « 1. Un seul terme-objet ne comporte pas de signification ; 2. La signification présuppose l'existence de la relation : c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification »,

¹³ « 1. Percevoir des différences, cela veut dire saisir au moins deux termes-objets comme simultanément présents ; 2. Percevoir des différences, cela veut dire saisir la relation entre les termes, les relier d'une façon ou d'une autre » (*ibid.*).

¹⁴ Ce même relativisme structural, non-substantiel, sera souligné plus tard par Jacques Derrida avec ses concepts de *différance* et de *déconstruction*, « marquant la structure profonde et instable de l'être et de la pensée » (GOMEZ-MULLER, Alfredo : « Différence » in *Dictionnaire de la philosophie*. Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 2006, p. 565) et donnant lieu à l'incessant déplacement et renouvellement de la signification sur le fond du couple paradoxal d'*indécidabilité-décision*.

¹⁵ « [...] Tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention » in SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1972, p. 100-101. Quant à l'arbitraire du signe, il exprime la relation de *non-motivation* entre le signifiant et le signifié : le signifiant est « immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité », *ibid.*, p. 101.

¹⁶ HÉNAULT, Anne : *Histoire de la sémiotique*. Paris, PUF, 1992, p. 47-48.

¹⁷ SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 157.

*du signe linguistique*¹⁸ ». Enfin, le structuralisme, déclarant la « mort du sujet », bascule rapidement vers une sémiotique de la parole et de l'énonciation apparue chez Émile Benveniste. Mais elle ne devient une linguistique substantielle ou matérielle qu'en apparence car elle s'attache, suivant le commentaire de Rastier, « à trouver des marques et des particules de l'énonciation, ce qui est une manière tout à la fois de la réifier et de l'atomiser¹⁹ ». Malgré le caractère superficiel de ses débuts, la linguistique d'énonciation prépare les premières orientations pragmatiques de la sémiotique qui déboucheront sur la sémiotique modale (notamment chez Algirdas Julien Greimas), la sémiotique subjectale (Jean-Claude Coquet), la sémiotique tensive (Jacques Fontanille, Claude Zilberberg) et la sémiotique des passions (Fontanille, Greimas), orientant la pensée de la signification du rapport formel entre les objets vers le rapport du sujet à l'objet.

Motivation ?

Avec les conclusions qu'apportent les deux conceptions de la signification comme abstraction, le sens est soumis à une « illogicité » de la logique par quoi nous désignons le caractère relatif, infondé et injustifié des formes sémiotiques. Nous visons, en d'autres termes, l'obscurité de l'origine de ces formes qui devient l'origine commune du langage littéral et figuré. Par obscurité nous désignons la non-motivation des formes sémiotiques déclarée par la linguistique structurale. C'est à partir de la notion de convention qui sera au cœur de nos réflexions que nous souhaitons revenir précisément sur la question de la motivation du langage, cherchant à circonscrire la possibilité d'un principe fondateur du système de signification. Malgré l'affirmation de la non-motivation du rapport entre le signifié et le signifiant, Saussure parle de l'évolution diachronique de ce rapport au sein de la communauté linguistique et de la convention qui l'institue, et cela en termes d'*innovation linguistique*, de *mutabilité* ou d'*altérabilité* de ce rapport. Malgré la non-motivation du signe, Saussure mentionne pourtant le passage entre l'innovation et la tradition de la langue faisant « *corps avec la vie de la masse sociale*²⁰ » et « *impuissante à se défendre contre les facteurs qui déplacent d'instant en instant le rapport du signifié et du signifiant*²¹ ». S'« *il n'y a pas*

¹⁸ BENVENISTE, Émile : « Nature du signe linguistique » in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 53.

¹⁹ RASTIER, François : *Arts et sciences du texte*, op. cit., p. 102.

²⁰ SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 108.

²¹ *Ibid.*, p. 110.

d'exemple d'une langue qui y résiste » car « au bout d'un certain temps on peut toujours constater des déplacements sensibles²² », c'est parce qu'il n'existe pas de « langue immuable²³ ». Mais finalement, Saussure ne s'attardera pas sur le principe régissant l'ordre diachronique, hormis l'affirmation de la double nature individuelle et collective de l'évolution de la langue où il pose que « dans l'histoire de toute innovation on rencontre toujours deux moments distincts : 1. celui où elle surgit chez les individus ; 2. celui où elle est devenue un fait de langue, identique extérieurement, mais adopté par la collectivité²⁴ ». Notons aussi que le principe individuel conduira Saussure à affirmer que « tout ce qui est diachronique dans la langue ne l'est que par la parole²⁵ », ce que nous devrions interpréter en fonction de la nature conventionnelle, et donc collective du signe. L'origine et la motivation des formes sémiotiques se situe ainsi à la frontière entre la parole, individuelle, et la langue, sociale : dans le devenir de la langue à partir de la parole.

C'est précisément au principe d'évolution ou de surgissement de formes nouvelles, observable dans l'emploi du langage poétique, ainsi qu'au principe de réception, d'accueil, de stabilisation de ces formes au sein de la vie sociale et du phénomène d'adhésion à la langue, que nous nous intéresserons. Nous désignerons ce principe tout au long de notre travail comme la « décision sémiotique »²⁶ qui deviendra une notion centrale de nos recherches. Si les conceptions du langage mentionnées débouchent sur un modèle purement formel de la signification et, par conséquent, sur sa relativité et son instabilité fondamentale, les deux poètes étudiés font de cette relativité et de cette instabilité précisément, à la manière d'un universalisme kantien ou d'une phénoménologie, le ressort et le fondement d'une autre pensée de la signification. Ils vont, d'une part, célébrer le mécanisme formel de la signification, l'unique lieu du visible et du dicible – Michel Deguy la *ressemblance* dans la *comparaison* et Victor Hugo, l'*opposition* dans l'*antithèse* comme l'ultime rapprochement, l'ultime relation et signification. Mais la particularité et la force de leur pensée, c'est, comme nous le croyons, de faire de l'indicible la source de la signification. Interroger le langage à partir des limites mêmes du langage, à partir de son effacement, de son dysfonctionnement ou de son absence,

²² *Ibid.*, p. 111.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 137.

²⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁶ Formellement, nous rapprochons la *décision sémiotique* du théorème d'incomplétude de Kurt Gödel dans la philosophie analytique qui traite de l'insuffisance et de l'irréductibilité de tout système de signification à lui-même. Nous l'interprétons comme une pensée du *commencement* ou de recentrement d'une structure d'éléments dans la conception structuraliste du langage et qui échappe à la logique interne de la structure même. Nous l'envisagerons en termes de *décision sémiotique*, même s'il ne s'agit pas nécessairement d'une décision consciente et rationnelle.

signifiera remettre en question les notions d'arbitraire du signe, de non-motivation et de convention même et revenir vers les origines ainsi que les implications de la signification pensée comme l'acte d'abstraction.

Convention et émotion

C'est ce moment de dépassement de la conception du sens comme abstraction qui nous intéresse particulièrement. Car il nous semble qu'à partir de l'invisible et de l'indicible, les poètes iront au-delà du niveau logique, formel, schématique du verbal et du visible vers un niveau substantiel, éthique : celui du partage. C'est pour cette raison qu'afin de penser le langage figuré nous appuyons notre réflexion essentiellement sur la sémiotique du linguiste danois Louis Hjelmslev. Par une analyse détaillée de deux plans du langage, celui de la forme et celui du contenu, en niveau formel et en niveau substantiel, Hjelmslev accède à l'origine pathétique et éthique du langage. Celle-ci correspond aux volets individuel et collectif de la substance du contenu qui seule permet de circonscrire la décision sémiotique au sein de l'acte de signification. Elle est souvent identifiée à la pensée même, mais que nous interprétons comme la conviction ou la croyance, source de la décision sémiotique à proprement parler. Rappelons que par substance de l'expression Hjelmslev désigne dans *Prolégomènes à une théorie du langage* le son et la graphie, alors que par la substance du contenu, l'idéologie, la croyance ou la pensée, individuelles ou collectives²⁷. La substance du contenu s'étend, par conséquent, de la composante affective ou émotionnelle à la composante idéologique, proprement collective, d'une forme sémiotique. Elle recouvre le domaine de l'intime jusqu'à son extension dans le domaine de la culture et intègre ainsi à la pensée du signe l'acte de motivation et de convention.

Si l'articulation entre le pathétique et l'éthique sera abordée ultérieurement et constituera l'essentiel de notre propos, notons d'emblée l'essor de l'approche substantielle à la pensée et au langage, permettant l'intersection de la rhétorique, de la stylistique et de la sémiotique. Envisager la pensée en tant que croyance ou conviction nous amène, en effet, vers le domaine rhétorique. Le processus de stabilisation et de figement des significations

²⁷ Afin de la situer parmi les quatre dimensions constitutives de la signification chez Hjelmslev, notons que si la substance du contenu désigne les croyances partagées ou individuelles véhiculées par le langage verbal ou, en d'autres termes, la pensée, elle se distingue par là de la forme du contenu (organisation sémantique, thématique et générique du matériau verbal), de la substance de l'expression (le son, la voix, l'écriture) et de la forme de l'expression (la forme acoustique ou graphique, la sélection et l'arrangement stylistique du matériau verbal).

collectives est pris en charge par la Nouvelle Rhétorique, d'inspiration aristotélicienne, dont la tradition est renouvelée par Chaïm Perelman. En effet, la Nouvelle Rhétorique conçoit la signification en tant que le résultat d'un processus dynamique d'argumentation qui consiste en une négociation active des valeurs au sein de l'espace délimité par un ensemble d'individus. Étant fondé sur l'unique phénomène de commun accord et de croyance, cet espace fera l'objet d'un constant effort de négociation, de reformulation et de redéfinition. Il est délimité par l'absence de la notion de vérité au profit du vraisemblable qui devient l'élément déterminant dans l'acte rhétorique même. Au lieu d'être le lieu de la vérité objective, le langage est, comme le dit Michel Meyer, un lieu « où s'expriment des alternatives²⁸ ».

La conception substantielle est contenue également dans l'herméneutique qui, dans son opposition à l'approche logique du langage soulignée par François Rastier dans « Rhétorique et interprétation des figures », conçoit le sens comme une relation entre les sujets. Le langage devient selon cette conception « le lieu de la vie sociale et des affaires humaines²⁹ ». L'herméneutique s'attache à retracer le parcours de la signification allant de la croyance à la convention et à la norme de sorte que le signe même est relegué au statut d'un « artefact normatif de la tradition ontologique, indéfiniment préoccupée par les rapports entre le concept, le signe et la chose³⁰ ». La signification est le résultat d'un processus d'interprétation délimité, précisément, par un principe de pertinence³¹ de la signification, elle-même étant un choix³² plutôt qu'une donnée³³. L'herméneutique se veut une science de l'obscurité et en tant que telle, un incessant appel à l'acte rhétorique, posant la question de l'adhésion, de la persuasion, de même que de l'opinion commune. Ainsi la conception substantielle de la signification est également à l'origine du mouvement de pensée de la

²⁸ MEYER, Michel : *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*. Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 9.

²⁹ RASTIER, François : « Rhétorique et interprétation des figures » in BADIR, Sémir et KLINKENBERG, Jean-Marie : *Figures de la figure*. Limoges, PULIM, 2008, p. 81-82.

³⁰ RASTIER, François : *Arts et sciences du texte*, op. cit., p. 103. Rastier ajoute au titre d'illustration que contrairement à l'approche herméneutique de la signification « les dictionnaires retracent indéfiniment des ontologies en stabilisant les significations de manière normative » (*ibid.*, p. 103).

³¹ « [...] l'interprétation, située dans une pratique sociale, obéit aux objectifs de cette pratique, qui définissent les éléments retenus comme pertinents. Aussi, l'interprétation d'un texte change avec les motifs et les conditions de sa description », *ibid.*, p. 107.

³² Le concept de *choix* renvoie à celui de *lecture* chez Rastier. Il permet de définir la signification, suivant un rapprochement avec la pensée de l'éphémère et de l'instable de Lucien Goodman, comme un effet et non pas comme une qualité. Esquissant de différents modes de fonctionnement symbolique des objets, Goodman définit l'objet selon ce qu'il fait et non pas selon ce qu'il est. Le sens d'un objet ou de l'art dépend « de l'intention ou de la question de savoir s'il fonctionne parfois, habituellement, toujours ou exclusivement comme tel », GOODMAN, Nelson : *Quand y a-t-il art?* in LORIÉS, Danielle (dir.) : *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 208-209.

³³ Nous verrons plus loin que l'herméneutique ou la pensée de l'obscurité redéfinissent la fonction des notions de dénotation et de connotation vis-à-vis de la signification.

doxa³⁴. Centré sur le statut des domaines tels que la thématique, la topique, le cliché, le stéréotype ou le phraséologisme, il s'intéresse aux différents modèles verbaux de stabilisation de la signification. Lui aussi devient, par conséquent, l'indicateur de la validité et de l'opérativité de la conception substantielle du langage. En effet, englobant les différents domaines de la sémantique, de la lexicologie, de la syntaxe, de la rhétorique ou de la stylistique, la pensée de la doxa ou du sens commun relève, pour citer Georges-Elia Sarfati, de l'intersection de « [l']*expression verbale de la communauté de sens* » et de « *la part de la sensibilité commune marquée dans les faits de langue et de discours*³⁵ », indiquant ainsi la fragilité de la frontière non seulement entre la connaissance et la croyance³⁶ mais aussi entre la sensibilité et la communauté.

Si la rhétorique, l'herméneutique et la pensée de la doxa cherchent à circonscrire l'origine collective de la signification, nous tenterons de penser son origine du côté de l'individu dans son être-au-monde affectif et corporel. En-deçà de l'institution collective de la signification, en-deçà de la convention qui vient la gérer et la traiter, la motivation ou la source de la signification surgissent sous la forme de l'affect, de l'émotion et de la sensation. L'acte collectif d'institution de la signification ne nous semble envisageable que dans la mesure où la substance du contenu recouvre à la fois l'individuel et le collectif, l'intime et le commun. Le sens conçu dans le cadre d'une pensée de partage et d'échange implique un niveau individuel, affectif, source des différences et de la matière à échange. Seule source de la décision sémiotique, le vécu affectif de l'individu apparaît, en effet, en tant que système de valeurs tout à fait cohérent. Circonscrivant la sensibilité du sujet, il se manifeste comme un ensemble de préférences soumis à un principe fondateur inhérent à l'affect même. En tant que tel, l'affect devient la première forme du jugement, de la valeur et de la signification.

Abritant le principe de motivation des formes sémiotiques – ou de la forme de l'expression et de la forme du contenu en termes hjelmsléviens –, la substance du contenu

³⁴ Pour ne citer que quelques auteurs, mentionnons les travaux de Jean-Claude Anscombe, d'Oswald Ducrot, de Ruth Amossy ou encore de Georges-Elia Sarfati.

³⁵ SARFATI, Georges-Elia : « Présentation » in *Discours et sens commun, Langages* n. 170, juin 2008. Paris, Larousse, 2008, p. 10. Nous nous limitons aux pratiques langagières pour nous en tenir à notre propos qu'est la signification en poésie et en langue malgré l'évidence que le sens commun recouvre l'ensemble des domaines de « *recherches par une collectivité donnée d'une même orientation en matière de valeurs, de discours et de conduite de l'action* » (*ibid.*, p. 4).

³⁶ Comme le montre l'étude du stéréotype et du préjugé chez Ruth Amossy, le noyau de vérité des différentes formes relevant de l'opinion commune, ces dernières « *peuvent se propager en dehors de toute base objective* » in AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2011 (première éd. 1997), p. 39. Les phénomènes d'objectivité et d'évidence relèveraient, par conséquent, d'une « *identité sociale* » et de la « *cognition sociale* » qui renvoie au « *traitement de l'information sociale, c'est-à-dire à la sélection, l'encodage, la mémorisation des informations concernant une personne ou un groupe* » (*ibid.*, p. 49).

définie comme « *zone intellectuelle amorphe*³⁷ » nous permettra de répondre à la question initiale de la décision sémiotique. À partir de son articulation entre le collectif et l'individuel³⁸ telle que nous l'avons esquissée, la substance du contenu indique l'orientation des deux manières dont advient la décision : la convention du côté collectif, et l'émotion du côté individuel. Celles-ci se présentent comme le contenu profond de toute forme sémiotique verbale ou non-verbale, renvoyant soit à l'espace intersubjectif, social et public, soit à l'espace intime et intérieur du sujet. Nous définirons, par conséquent, l'écart entre le langage littéral, le langage figuré et l'indicible – le non-langage – comme un écart de nature graduelle entre le collectif et l'individuel où l'indicible se confond avec l'échec du partage, de la partageabilité de l'intime par le langage au seuil même du mondain. Cette redéfinition permettra de dépasser la conception traditionnelle du trope comme ornement et comme écart³⁹. La figure devient le résultat d'un fonctionnement ou d'un régime discursif qui tend de la neutralité vers l'éclat (propre au régime d'art ou de littérature) conformément à la sémiostylistique de Georges Molinié ou encore de la clarté vers l'obscurité dans la sémantique interprétative de François Rastier. En effet, le langage littéral et le langage figuré correspondent aux deux régimes de réception différents qui orientent la nature de l'objet discursif en fonction de sa valeur sociale. La figure est perçue comme figure – comme écart – ou, au contraire, comme norme selon qu'elle relève ou non du sens commun. Elle peut passer d'un régime de réception à un autre et devenir tour à tour norme ou écart de manière analogue à la pensée de la littérature comme littérisable ou à celle de l'art à partir du processus d'artistisation et de désartistisation où, dans les termes de Georges Molinié, « *il s'agit de pouvoir catégoriser et médiatiser à la fois toute mondanisation [...] et toute catégorisation,*

³⁷ HÉNAULT, Anne : *Les enjeux de la sémiotique*. Paris, PUF, 1993 (première éd. 1979), p. 28.

³⁸ La substance du contenu est d'abord définie seulement comme la zone intellectuelle, c'est-à-dire « *la conception que le sujet parlant a de[s] [...] objets* » de sorte que simultanément avec la substance de l'expression, « *la description du sens doit être conçue, tant pour l'expression que pour le contenu linguistique, comme revenant essentiellement à la physique et à l'anthropologie (sociale)* » (HJELMSLEV, Louis : *Prolégomènes à une théorie du langage*. Trad. fr. de Anne-Marie Léonard, Paris, Minuit, 1971, p. 100). Hjelmslev insinue ensuite l'orientation collective, d'une part, et individuelle, de l'autre, de la substance du contenu, en détaillant sa portée en tant que de « *multiples sens du contenu – géographiques et historiques, politiques et sociaux, religieux, psychologiques – qui se rattachent à la nation (comme contenu de la langue nationale), à la région (comme contenu de la langue régionale), aux formes d'appréciation des styles, à la personnalité (comme contenu de la physionomie, tâche essentiellement caractérolologique), aux mouvements, etc. On peut prévoir que de nombreuses sciences spéciales et tout d'abord, sans doute, la sociologie, l'ethnologie et la psychologie, devront apporter ici leur contribution* » (*ibid.*, p. 156-157).

³⁹ Comme la résume Marc Bonhomme dans « Les tropes revisités par la pragmatique », cette approche dominante positiviste perpétue deux manières d'envisager le trope : « *le trope comme écart à réduire ou le trope comme soulignement positif du discours* », renvoyant, par ce dernier, à la « *force argumentative* » des tropes. Cité de BONHOMME, Marc : « Les tropes revisités par la pragmatique » in BALLAGRIBA, Michel : *Sémantique et rhétorique*. Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1998, p. 333.

ainsi que toute expression verbale, comme gestes culturels également artistisables⁴⁰ ». Seule la valeur sociale et collective de la forme institue cette dernière en langage ordinaire, collectivement partagé et par conséquent stylistiquement neutre, ou en langage figuré, s'écartant du domaine des pratiques verbales socialement figées et, par conséquent, stylistiquement marqué. Le caractère figuré des figures ne peut être envisagé autrement qu'en fonction de leur valeur sociale et éthique au sein d'une relation intersubjective. C'est en fonction de la mise en jeu de l'éthique par la figure que celle-ci devient écart ou norme, rassemblant ainsi les « conditions d'acceptabilité historique pour toute parole proférable et recevable⁴¹ ».

Croire perceptif

Parallèlement au domaine des productions discursives se développe une sémiotique du visible d'inspiration phénoménologique qui nous permet de repenser, à partir de la redéfinition du langage littéral, le phénomène du sens objectif dans la perception sensible, c'est-à-dire de l'évidence, de la clarté, de l'immédiateté du monde sensible. Le caractère instable, relatif et dynamique du visible est visé par la notion de *figurativité*⁴² comme description formelle d'une possible pensée de l'ouverture du visible vers l'invisible par le biais de l'acte d'abstraction et de pensée qui l'oriente, fondé sur l'écart entre l'être et le paraître⁴³. La *figurativité* du visible implique, suivant la formulation de Denis Bertrand dans

⁴⁰ MOLINIÉ, Georges : « *Le rhétorique et le stylistique* » in BALLAGRIBA, Michel : *Sémantique et rhétorique*, *op.cit.*, p. 401.

⁴¹ *Ibid.*, p. 402. Georges Molinié situe la réflexion sur la valeur sociale de la signification dans le contexte de la Shoah, c'est-à-dire de l'expérience « *d'une mondanisation totalement épuisée dans son impossible traitement sémiotique* » (*ibid.*).

⁴² La figurativité désigne « *tout contenu d'un système de représentation (visuel, verbal ou autre) qui a un correspondant au plan de l'expression du monde naturel, c'est-à-dire de la perception* » (BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Éditions Nathan, 2000, p. 262). Elle concerne les relations d'adéquation des formes sensibles et discursives, c'est-à-dire les relations entre la perception sensorielle et les formes de sa mise en discours. Elle implique un mode de croyance que l'on désigne par « *foi perceptive* » (*ibid.*, p. 164) et que nous évoquerons dans la première partie de notre travail. Il nous semble important d'indiquer la remise en question, à partir de cette notion de figurativité, de la véracité des formes de la perception et du discours, ainsi que le surgissement du phénomène de confiance et d'adhésion qui « *prend appui dans le langage sur les valeurs figuratives issues de la perception que le discours social transforme en valeurs axiologiques (sous forme, par exemple, d'évidence ou de stéréotypes* » (*ibid.*).

⁴³ Cet écart est une conséquence de la notion de véridiction du discours ainsi que de la perception qui « *se substitue à une problématique de la vérité* » et dont la pertinence est délimitée collectivement, par la « *scène intersubjective du discours* » – ou de la perception (*ibid.*, p. 151). L'objet de perception est toujours subordonné à une « *rhétorique de l'objet* » (*ibid.*, cité de BRANDT, Aage : « *Quelque chose. Nouvelles remarques sur la véridiction* », in *Niveaux et stratégies de la véridiction. Nouveaux Actes Sémiotiques*, 39-40, Limoges, PULIM,

Précis de sémiotique littéraire, que « voir, ce n'est pas seulement identifier des objets du monde, c'est simultanément appréhender des relations entre ces objets pour construire des significations. [...] Voir, c'est comprendre et interpréter des rapports de sens⁴⁴ ». Mais afin de circonscrire le dialogue du sensible et de l'intelligible qui fonde la figurativité du sensible, nous en suivons la définition chez Greimas dans *De l'imperfection* : « La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens⁴⁵ ». Nous rapprochons l'idée de l'imperfection avec la nature relative et instable de la signification qui relève, plus que de l'évidence, de la mondanisation, c'est-à-dire d'une constitution active, collective ou individuelle, du sens. La « possibilité d'outre-sens » ne renvoie-t-elle pas à un au-delà du visible et du dicible ? L'invisible et l'indicible deviennent des « preuves que la chose, unique, est advenue, qu'autre chose est peut-être possible⁴⁶ ». L'imperfection mène à l'éclatement du sens figé et s'apparente à l'instabilité du principe de motivation et d'orientation des formes énoncées où, suivant Greimas, « nostalgies et attentes nourrissent l'imaginaire dont les formes, fanées et épanouies, tiennent lieu de la vie : l'imperfection, déviante, remplit ainsi, en partie, son rôle⁴⁷ ». Conformément à ce rapprochement formel entre le visible et l'invisible, entre la perception et l'abstraction, Jean-François Bordron montre dans l'article cité plus haut que la perception est une énonciation à proprement parler. Il affirme que le langage ne s'ajoute pas au monde perçu mais qu'il est plus précisément « inclus et pour ainsi dire anticipé dans la forme même de ce dernier⁴⁸ » de sorte qu'il « demeure dans la trame même du perçu⁴⁹ ». Pierre Ouellet parle dans *Poétique du regard. Littérature, perception, identité* d'un « œil parlant⁵⁰ » pour désigner la confusion entre la perception et l'énonciation, le renversement entre l'acte de subir et l'acte de produire qui sous-tend cette confusion ainsi que la nature discursive et abstraite de l'objet de perception qui en découle.

Nous avançons, par conséquent, que la distinction entre le visible et l'invisible n'advient, de la même manière que la distinction entre le langage ordinaire et la figure, qu'au

1995, p. 4) où l'objet de perception reçoit la charge d'une « promesse » au sein de l'acte de persuasion et de séduction.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁵ GREIMAS, A.J. : *De l'imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ BORDRON, Jean-François : « Perception et énonciation dans l'expérience gustative » in HÉNAULT, Anne (dir.) : *Questions de sémiotique*. p. 644.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 643.

⁵⁰ OUELLET, Pierre : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité, op. cit.*, p. 35.

niveau substantiel. Elle s'articule comme l'écart entre, d'un côté, la signification collectivement partagée et figée⁵¹ et, de l'autre côté, la signification individuelle. De manière analogue au domaine des productions verbales, nous proposons, par conséquent, de parler des lieux communs, des stéréotypes et des clichés dans le domaine du visible, lui-même étant soumis au « figement phénoménologique » autour d'un « éthos du visible ». L'objectivité et l'évidence du monde sensible sont assignées à l'espace intersubjectif, collectif et partagé de la visibilité. Suivant cette perspective, la pensée du prototype chez Kleiber est, nous semble-t-il, proche du phénomène de figement sémantique et phénoménologique. Par la notion de prototype, Kleiber vise à contenir la capacité du nom commun à désigner une pluralité d'objets à partir de leur appartenance à une catégorie d'objets : « *Est ou sont désignés par ce terme le ou les membres les plus caractéristiques de la catégorie dénommée, ceux du moins qui sont jugés tels par les usagers, comme on peut l'établir par divers tests. [...] Dans une catégorie donnée, il s'établit ainsi une hiérarchie, depuis les objets de statut central, les prototypes, jusqu'aux objets tout à fait étrangers à la catégorie, mais en passant par des objets mixtes*⁵² ». Le prototype renvoie à un ensemble d'attributs collectivement figé à partir d'un choix de sèmes devenus inhérents et n'opère pas à partir de l'identification, mais de la similitude entre les objets. Suivant cette optique, le prototype, permettant la reconnaissance, l'identification et la désignation de l'objet de perception, n'est-il pas forgé sur le modèle du stéréotype tel que l'envisage la pensée de la doxa ? L'objet même ne semble-t-il renvoyer à un lieu commun dans le domaine du visible ?

Hugo – Deguy

Nous réfléchissons sur le langage figuré dans le contexte des questions et des perspectives que nous venons d'esquisser, à partir de l'œuvre de Victor Hugo et de Michel Deguy qui en proposent eux-mêmes une formulation devenant souvent l'indice essentiel de la pensée de la poésie chez les deux auteurs. Nous nous appuyerons, concernant le poète romantique Victor Hugo (1802-1885), notamment sur *Les Contemplations* (1856). Il s'agit,

⁵¹ Pareillement que chez Molinié, la manifestation des formes sémiotiques au niveau collectif est sous-tendue chez Greimas par une pensée de neutralité, définissant l'éthique même qu'elle met en jeu : « *L'univers esthétique évalue, exalte ses valeurs à partir d'un horizon neutre : qu'il s'agisse de l'indifférence qui leur sert de repoussoir pathémique et surtout de l'insignifiance, refus d'une quelconque prise en compte, les valeurs esthétiques, ascendantes, s'affirment comme un surplus de sens* » (GREIMAS, A.J. : *De l'imperfection*, op. cit., p. 86).

⁵² BAYLON, Christian et MIGNOT, Xavier : *Initiation à la sémantique du langage*. Tours, Nathan, 2000, p. 130.

nous semble-t-il, non seulement d'un tout achevé sur le plan esthétique et thématique, né sous la plume d'un écrivain mature et intellectuellement construit, mais d'un recueil particulièrement représentatif de la poésie de Hugo. Il constitue la somme de ses positions esthétiques et contient les traits essentiels de sa poésie lyrique (*Odes et ballades* – 1828, *Les Feuilles d'automne* – 1831, *Les chants du crépuscule* – 1835, *Les Voix intérieures* – 1837, *Les Rayons et les Ombres* – 1840), caractéristique par la simplicité et la légèreté de l'expression lyrique ainsi que par la faiblesse de l'intensité du langage poétique tant critiquées ; mais aussi par des accents pensifs et méditatifs qui ne cessent de croître progressivement depuis les débuts poétiques de Hugo. Mais en même temps *Les Contemplations* constituent le difficile aveu de la douleur du poète pleurant la mort de sa fille qui indiquera la direction et le ton de l'ensemble du recueil. *Les Contemplations* deviennent une poésie *extrême* – approfondie d'une strate mystique et élargie d'une dimension prophétique et visionnaire. Cette dernière se manifeste notamment à travers l'acte de *contemplation* qui vient s'ajouter à la parole intime du poète. Son orientation phénoménologique est soulignée par sa double nature, étant à la fois perception sensible et intelligible, regard et pensée, observation et réflexion.

La contemplation met en scène le personnage du poète-mage – prophète, visionnaire et guide du peuple – et enrichit la poésie des questions sociales et éthiques auxquelles le mage, exerçant la contemplation, apporte les réponses. L'acte de *contemplation* ouvre ainsi la poésie hugolienne vers une orientation phénoménologique et éthique à la fois. Notons enfin que la tendance visionnaire de la poésie de Hugo s'achèvera avec la trilogie mythologique illustrant le chemin de la rédemption de l'humanité, le chemin s'étendant du mal vers le bien : *La légende des Siècles* (1859-1883), *La Fin de Satan* (posthume, 1886) et *Dieu* (posthume, 1891).

À partir de ce double fondement phénoménologique et éthique, nous confronterons le recueil des *Contemplations* avec l'œuvre du poète contemporain Michel Deguy (1930). Nous nous appuyerons sur les écrits couvrant les premières esquisses de sa pensée de la poésie (*Fragments du cadastre* – 1960, *Poèmes de la presqu'île* – 1961, *Biefs* – 1964, *Oui-Dire* – 1966, *Figurations* – 1969) jusqu'aux formulations accomplies au contenu phénoménologique et éthique explicite dans les œuvres majeures *Tombeau de Du Bellay* (1973), *Jumelages* (1978), *Donnant Donnant* (1981), *Gisants* (1985), *Brevets* (1986) ou encore *À ce qui n'en finit pas* (1995). Elles deviennent le lieu où mûrit une pensée phénoménologique, tissant le rapport entre la poésie et la pensée qui se manifestera par le renforcement du caractère réflexif de

l'écriture de Michel Deguy menant vers une poésie *philosophante, pensante*⁵³. Mais en même temps, elles seront le lieu de naissance d'une réflexion d'inspiration heideggerienne et hölderlinienne concernant la place, la fonction et l'importance de la poésie dans la société et la culture qui conduira Michel Deguy à penser la *poétique*, c'est-à-dire l'indivision de la poésie et de l'éthique⁵⁴. Deguy vise à circonscrire par là l'indivision entre l'éthique, le langage et la pensée comme condition de l'entente mutuelle et de l'être-ensemble des hommes. Cette tendance acquiert de l'ampleur notamment dans les écrits théoriques du poète qui accompagnent son écriture poétique dès ses débuts. Ces réflexions sur la fonction de la poésie dans le contexte culturel, social ou politique peuvent faire partie des recueils de poésie à proprement parler ou constituent des ouvrages à part entière. Parmi les plus importants, citons les ouvrages qui constitueront, ensemble avec les recueils mentionnés plus haut, l'ossature de notre corpus : *Choses de la poésie et affaire culturelle* (1986), *La poésie n'est pas seule* (1987), *Énergie du désespoir* (1998) et *La raison poétique* (2000).

Afin de répondre à la question initialement posée sur la nature du langage figuré et sur le rapport qu'il entretient avec le langage ordinaire, nous fondons le rapprochement entre l'écriture de Victor Hugo et de Michel Deguy sur l'hypothèse de la proximité de leurs conceptions de l'acte d'abstraction et de l'acte de pensée, de leur origine et de leur fonction. L'abstraction est identifiée à l'origine de la perception – l'intelligible confondu au perceptible, au sensible – et à l'origine du langage poétique. La première hypothèse de notre travail est donc le caractère abstrait et rationnel de la perception sensible. Les deux poètes insistent en même temps sur la fonction éthique de la pensée et du langage. Le deuxième postulat de notre travail est, par conséquent, la définition de l'horizon éthique du fondement phénoménologique de la poésie chez les deux auteurs permettant le passage de l'expérience particulière à l'expérience universelle, de l'intime au général. Les deux poètes entrent pour cela dans le domaine de l'invisible et de l'indicible qui dévoilent l'impossibilité du passage du sens intime vers le sens partageable. Ainsi, le dernier lieu de notre travail sera le niveau du vécu particulier, intime et pathétique de la signification qui précède le niveau collectif et universel, ou plus précisément le passage de l'horizon éthique de la pensée, du langage et de la poésie vers leur source qui est de nature pathétique. La réflexion sur la signification devient

⁵³ BERKMAN, Gisèle : « Raisons de Michel Deguy. Raison pensive, poétique de la pensée, écriture pensante » in *Michel Deguy : L'allégresse pensive*. Dir. par Martin Rueff. Paris, Belin, 2007.

⁵⁴ Suivant l'explication de Jean-Claude Pinson dans son essai *Habiter en poète*, la « "poétique" d'un auteur désigne donc la visée du séjour que l'œuvre constitue comme son horizon », dans la mesure où le poème « n'est pas seulement un objet verbal offert à la jouissance esthétique ou à l'analyse, il est aussi une proposition du monde – une proposition quant à une modalité possible de son habitation » (PINSON, Jean-Claude : *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 135). L'orientation éthique de cette conception de la poésie est alors posée par le partage d'un habiter-commun des hommes.

une réflexion sur la valeur, l'intérêt et leurs motivations, le désir et la douleur, où l'impartageable intimité et affectivité donnent lieu à l'invisible et à l'indicible.

La simultanéité des deux voix poétiques vise à circonscrire la profondeur de la non-signification, du non-langage, de la non-forme, ce qui nous permettra de penser à la fois l'origine ainsi que l'horizon de la figure, de la signification et de l'abstraction. Fournissant leur propre modèle formel efficace de la signification, les deux poètes veillent surtout à bien le penser dans la continuité avec son origine pathétique ainsi qu'avec sa visée éthique. Côté Deguy, la métaphore « généralisée⁵⁵ » opérant par l'acte de ressemblance, devient une notion centrale pour sa portée sémantico-logique et éthique à la fois. Le poète insiste dans son œuvre notamment sur la continuité entre la pensée et la figure poétique, ainsi qu'entre la philosophie et la poésie. Sa pensée d'une « raison poétique⁵⁶ » ne fait donc que prolonger le caractère réflexif de sa propre écriture poétique, celle d'une « poésie pensive⁵⁷ ». Parallèlement au volet poétique et logique du langage chez Deguy, s'impose le volet éthique, proprement substantiel. La thèse de Christopher Elson⁵⁸ sur la poésie de Michel Deguy ainsi que la monographie de Martin Rueff⁵⁹, soulignant la primauté et l'ampleur de la pensée éthique de la poésie et de l'acte d'abstraction chez Deguy (d'une pensée *poétique*), indiquent l'orientation majeure de la réception littéraire et universitaire de l'œuvre de Deguy. Mais il nous semble que Deguy pense la signification d'une manière plus complexe. Conformément au dépassement de la composante éthique de la signification vers la composante pathétique que nous avons placé au centre de notre intérêt, nous tenterons d'observer comment la poétique de l'invisible et de l'indicible chez Michel Deguy indique la profondeur du nouage entre la dimension logique, éthique et pathétique du langage. Si le visible et le dicible ne sont accessibles qu'à partir de la figure et dans un espace collectif, nous examinerons la relation de la figure, de la pensée et du langage à l'émotion, au désir et à la douleur comme source de la décision sémiotique. Nous envisageons par là une perspective peu explorée par la réception de Michel Deguy et qui promet, dans le contexte de sa poésie pensive, des découvertes insolites.

Côté Hugo, l'acte de *contemplation* noue la vision à l'abstraction au-delà ou en-deçà

⁵⁵ Voir à ce sujet DEGUY, Michel : « *Vers une théorie de la figure généralisée* », Critique, n. 269. Paris, Minuit, 1969.

⁵⁶ Nous renvoyons notamment au titre de l'un des ouvrages majeurs de Michel Deguy, *La raison poétique* (Paris, Éd. Galilée, 2000).

⁵⁷ Il s'agit d'une expression revendiquée par le poète lui-même. Voir, à ce sujet, par exemple BERKMAN, Gisèle : « Raisons de Michel Deguy. Raison pensive, poétique de la pensée, écriture pensante » in *Michel Deguy : L'allégresse pensive, op. cit.*

⁵⁸ ELSON, Christopher : *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy*. Thèse : Littérature française, Paris 4, 1995.

⁵⁹ RUEFF, Martin : *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*. Paris, Hermann, 2009.

des formes universellement acceptées, et ne peut ainsi advenir qu'en tant que nouage de l'intelligible – avec la sensibilité, l'individualité, l'intimité du sujet. Source de la vérité des choses, il devient le cadre phénoménologique de l'advenir de la signification ultime qu'est le rapprochement des contraires. Du point de vue substantiel, la poétique de l'invisible et de l'indicible relève chez Hugo toujours de l'impartageable ou de l'impartagé comme chez Deguy, mais en représente le degré ultime : la poésie, ce n'est pas voir autre chose, c'est voir le contraire de ce que voient les autres. Mais il y a surtout, chez Hugo, un rapprochement des contraires dans le domaine de l'affect, des sensations et du corps même. Le poète met en scène l'advenir et le traitement de la signification intime, sensible, profonde, au sein d'une relation intersubjective, où la valeur affective de l'Autre devient valeur éthique pour le sujet. C'est ici que nous touchons à la première séparation entre la valeur telle qu'elle est vécue et telle qu'elle est pensée. L'articulation entre le subjectif et le collectif, entre le pathétique et l'éthique, nous conduit enfin à identifier la pensée avec le jugement premier porté sur la valeur affective, c'est-à-dire sur le vécu somatique d'une sensation. Un tel jugement correspondrait à l'institution de la sensation en valeur, en signification. Nous développerons notre réflexion à l'endroit où l'agréable est converti en désagréable, le plaisant en déplaisant et le positif en négatif à partir de la prise en compte de l'expérience, du vécu de l'Autre. Nous identifions, de surcroît, la forme bipolaire des jugements éthiques (bien / mal), pathétiques (satisfaction / insatisfaction, plaisir / déplaisir, bonheur / malheur) et logiques (positif / négatif) avec les sensations fondamentales, relevant du domaine somatique plus que psychique : joie / douleur. Établissant une continuité entre ces significations, nous croyons toucher le corps même de la pensée. La poésie de Victor Hugo nous permettra d'illustrer la conceptualisation des sensations à la fois dans le domaine des affects ou dans le domaine de la perception sensible. En effet, en tant que mouvement antithétique, la polarisation des sensations devient le principe premier de catégorisation du monde, s'étendant entre le bien et le mal, la lumière et les ténèbres, l'âme et le corps, le ciel et la terre, etc. La polarisation des affects et son traitement éthique deviendra, de surcroît, le principe d'une pensée sociale qui mue le XIX^e siècle⁶⁰ ainsi que la source d'une pensée politique et religieuse qui s'en nourrit⁶¹.

⁶⁰ Nous nous appuyons sur l'étude du rôle et de la place de la pitié dans l'écriture et la pensée de Victor Hugo de Claude Millet intitulé « *Commençons donc par l'immense pitié (Victor Hugo)* », parlant d'une « *génération "humanitaire" qui invente, avec inquiétude et enthousiasme, la question sociale, les questions sociales : celles de la violence qu'exerce la société sur ceux qu'elle punit, sur ceux qu'elle réprovoque, sur ceux qu'elle exclut de la sphère du droit : le condamné, la femme, l'enfant, l'animal, le malade, l'idiote, le misérable* » in MILLET, Claude : « *Commençons donc par l'immense pitié (Victor Hugo)* » in *La question morale au XIX^e siècle. Romantisme* 2008/4, n. 142. Paris, Armand Colin, 2008, p. 10.

⁶¹ Suivant Claude Millet, la pitié chez Hugo « *transforme toute considération politique, toute considération juridique, toute considération religieuse en problème moral* » (*ibid.*).

Centrée sur la notion de pitié, l'éthique hugolienne n'est articulée autour du bien et du mal qu'en visant la souffrance, cette dénotation profonde de la pitié même.

Conformément à un tel programme dont on vient d'esquisser les lignes directrices, nous avons divisé notre réflexion en quatre parties. La première traitera des conditions et des implications de l'effacement des frontières entre le visible et l'invisible chez les deux poètes. Nous nous intéresserons pour cela à l'acte de *contemplation* chez Victor Hugo et de *configuration* chez Michel Deguy. La deuxième partie enchaînera sur la nature et la fonction de la figure poétique lors de la constitution de ces deux régimes de la visibilité ce qui nous permettra d'exposer deux schémas élémentaires de la signification, la comparaison fondée sur la ressemblance chez Michel Deguy et l'antithèse fondée sur l'opposition chez Victor Hugo. La complémentarité de ces deux figures nous conduira au seuil du dicible que nous tenterons d'envisager à travers les représentations du silence, du néant et de l'indicible chez les deux poètes. Dans leur confusion avec l'impartageable, au seuil d'une relation intersubjective, se dévoilera l'origine et l'horizon éthique de la signification. Nous viserons, enfin, dans la quatrième partie, la constitution de la signification en-deçà de son seuil commun et collectif et nous nous intéresserons au rôle ainsi qu'à la forme de l'affect et de la sensation. Le niveau individuel et somatique⁶² sera envisagé dans la perspective d'une première catégorisation possible du mondain. Nous espérons esquisser par là quelques éléments de réponse à la question de la motivation des formes verbales initialement posée qui n'était, au départ, qu'une question sur l'origine, la fonction et la nature du langage figuré.

Si nous avons cherché à nous en tenir au plus près de la pensée, de l'esthétique et de l'écriture des deux poètes qui ont initié, orienté et nourri notre réflexion tout au long de l'élaboration du présent travail et sans lesquels ce dernier n'aurait pas vu le jour, nous avons dépassé, par le traitement de notre problématique et notamment par la pensée de l'affect, le cadre délimité par l'œuvre des deux poètes. Il serait sans doute souhaitable de justifier les raisons d'un tel dépassement. Notons d'emblée que nous avons veillé à ce qu'il s'effectue suivant l'exigence ultime qui est commune aux deux poètes : celle d'une pensée nécessairement circonscrite comme un geste éthique. C'est pour cette raison que si la pensée de l'affect n'est pas la leur, elle s'inscrit toutefois dans la direction générale entamée par leur écriture et s'apparente donc à un prolongement pertinent des questions explicitement posées

⁶² La pensée somatique est définie comme une « *notion qui émane d'une part du concept de corps textuel ou de corps esthétique comme simulacre du corps sexuel. D'autre part, la pensée somatique s'inscrit à l'opposé de l'universalisme postcartésien des Lumières, pour proposer une herméneutique matérielle cherchant à incorporer les champs du savoir* », ABLALI, Driss et DUCARD, Dominique (dir.) : *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Paris, Honoré Champion, 2009, p. 235.

au sein de leur œuvre. C'est surtout par son contenu même qu'elle tient, nous semble-t-il, à prolonger l'héritage de l'exigence éthique annoncée. Nous croyons, en effet, que la pensée de l'affect et du corps, donnant lieu à une sémantique substantielle (matérielle), surgit en réponse à un nihilisme post-moderne dont nous avons brièvement évoqué les fondements. Comme l'insinue Frédéric Nef dans son ouvrage *La force du vide : essai de métaphysique*, la gravité du nihilisme « logique », c'est d'impliquer un nihilisme dans le domaine moral. Sa gravité, c'est donc sa nature double – celle d'un « doute radical à l'égard d'une capacité de saisir la réalité en ce qu'elle est, même sans fondement, et d'en tirer les conséquences pour notre vie⁶³ ». Car, continue Frédéric Nef, « si rien n'est fondé, par exemple, peut-on continuer à connaître avec certitude, peut-on obéir à des normes et des valeurs morales ?⁶⁴ ». Si la question de la connaissance, de la pensée et du langage devient une question des valeurs, de l'action et de l'humain, c'est par une pensée de corps que nous tenterons d'indiquer, dans la partie finale de notre travail, les conditions de leur déploiement.

⁶³ NEF, Frédéric : *La force du vide : essai de métaphysique*. Paris, Seuil, 2011, p. 179.

⁶⁴ *Ibid.*

I^{re} PARTIE : L'architecture de l'invisible

Chapitre premier : Lecture du monde

La lecture de la poésie de Victor Hugo ainsi que celle de Michel Deguy nous incite à aborder l'acte poétique et l'avènement de la signification qui sont au centre de nos recherches, en termes de visible et d'invisible. Leurs conceptions de la poésie, comme nous le verrons, sont explicitement bâties sur la tension entre le visible et l'invisible, entre la fragile évidence de leur union et le vœu incessant de leur divorce. Considérer la poésie du point de vue du regard, saisir la signification et le langage comme regard – ce qui remet en question également l'objectivité du référent poétique et linguistique ainsi que de la réalité extérieure à laquelle renvoie la langue – nous permet de renouer avec la justesse de la définition de la poésie donnée par Greimas dans *De l'imperfection*⁶⁵ : la poésie, c'est voir *autre chose*.

À partir de quoi délimiter ce *voir-autrement* qui n'est pas à confondre, sur le mode négatif, avec un *ne-rien-voir* ? Comme l'indiqueront les deux poètes, ce qui surgit de l'infime distance entre ces deux *invisibilités*, est précisément le langage, l'expression. L'opposition entre un *rien-à-voir* et un *quelque-chose-qu'on-ne-voit-pas* accompagnera l'analyse de la distance entre le langage ordinaire et le langage poétique. Dans la mesure où *quelque chose* demeure en suspens à la frontière du langage et de la perception, ce décalage – celui entre le *ne-pas-voir* et le *voir-autrement* – devient très significatif pour notre étude. Nous situons, en effet, dans le creux de ce décalage, les phénomènes de l'indicible et de l'invisible, ainsi que les enjeux de leur proximité réciproque.

Si la perception est une activité sémiotique, il s'ensuit que le langage sensible, le langage des phénomènes est, comme tout langage selon la définition fondamentale de Saussure, un langage conventionnel et partagé : le visible ne se montre qu'à partir d'une vision commune, à laquelle on adhère comme on adhère à une langue naturelle. Comme le langage verbal ou non-verbal, la signification du monde visible même est universelle et obéit au principe d'intersubjectivité. Cela signifierait également, parallèlement, que la perception

⁶⁵ « *Quelque chose arrive soudain, on ne sait pas quoi : ni beau, ni bon, ni vrai, mais tout cela à la fois. Même pas : autre chose. Cognitivement insaisissable, cette fracture dans la vie est susceptible, après coup, de toutes les interprétations : on croit y retrouver l'attente insoupçonnée qui l'avait précédée, on croit y reconnaître la madeleine renvoyant aux sources immémoriales de l'être ; elle fait naître l'espoir d'une vie vraie, d'une fusion totale du sujet et de l'objet. En même temps que la saveur de l'éternité, elle laisse l'arrière-goût de l'imperfection* » in GREIMAS, A.J. : *De l'imperfection*, op. cit., p. 72.

pourrait être interrogée à la fois du point de vue formel et du point de vue de l'énonciation, dévoilant le caractère discursif de la perception.

En effet, l'énonciation introduit dans l'acte signifiant purement formel le sujet qui assurera, comme nous le verrons par la suite, la mesure, l'évaluation et, par conséquent, la forme et la possibilité même de la signification. Ainsi, le lien formel entre le monde et le langage, où la signification renvoie à la relation entre deux objets, sera, selon cette conception, précédé et instauré à partir d'un lien non-formel entre le monde et le sujet. Cette signification première, primitive, renvoie à l'affect, c'est-à-dire à la relation entre le sujet et l'objet, relation corporelle, *biologique*, du sujet à l'objet, du sujet envers l'objet. Elle serait régie par une logique du vivant et du viable où le logique, le transcendantal et le rationnel auront un fondement ancré dans le monde : le corps.

Regard et énonciation

Les deux grands axes dont nous venons d'esquisser l'orientation et qui ont pour but d'indiquer sinon le monde extérieur, du moins une de ses formes possibles, correspondent aux deux activités fondamentales et complémentaires, l'une d'ordre phénoménologique, l'autre d'ordre logique : l'assertion et la prédication – ou l'assomption. Le rapport entre ces deux activités fait l'objet des travaux de Jean-Claude Coquet qui sépare au sein de l'acte de l'énonciation, dans son ouvrage *Phusis et logos*, l'instance de perception (inscrite dans le monde sensible) et l'instance transcendante (inscrite au sein du monde intelligible) du sujet énonçant. Si cette séparation pose les fondements d'une phénoménologie du langage, c'est parce que les mécanismes pris en charge respectivement par ces deux instances sont opérés par un même sujet à la fois parlant et percevant.

Considérer le langage du point de vue de l'acte d'énonciation permet, en effet, d'envisager le sujet selon ces deux positions qui participent à la constitution du sens. La zone de constitution du sens est élargie du domaine linguistique vers le domaine phénoménologique ce qui permet d'assurer la continuité essentielle entre le monde sensible et le monde ratio-conceptuel et le rapport entre le sujet énonçant et le monde extérieur. Le sujet d'énonciation effectue deux opérations simultanées, l'*énoncer* qui est impérativement accompagné d'un *s'énoncer* puisqu'on l'envisage à partir de l'acte d'abstraction qui l'inscrit dans le langage et en même temps, à partir de la parole énoncée et prononcée par un corps inscrit dans un espace et dans un temps donné.

Le premier mouvement est celui d'un non-sujet, de l'instance corporelle, appartenant au monde du *phusis*, c'est-à-dire au monde sensible ; tandis que le deuxième mouvement, au contraire, institue le sujet transcendant à proprement parler, celui de l'instance judicative ou prédicative. C'est le lieu de constitution du jugement qui donne accès au monde, étant une des formes sémiotiques de celui-ci.

Le lieu d'origine de l'instance du non-sujet, corporelle, est le monde de la *phusis* ou le monde sensible et le non-sujet s'inscrit dans la zone du discours à travers l'énonciation, celle-ci étant l'actualisation du discours, c'est-à-dire l'ancrage du discours dans les instances spatio-temporelles qui régissent le monde sensible, désigné comme la *déixis*. Au contraire, l'instance prédicative, lieu d'institution du monde du logos et des formes sémiotiques, ne peut être que postérieure à l'instance corporelle. C'est en fonction de cette distinction qui est aussi celle entre un *dire* et un *dit*, entre un *énoncer* et un *s'énoncer* que Benveniste interprète la fonction prédicative telle qu'elle est donnée par Aristote. Celle-ci ne peut être qu'antérieure à l'affirmation existentielle du sujet qui conditionne l'avènement même du prédicat.

Benveniste souligne ainsi dans son article « *La phrase nominale* », que « *le verbe d'existence a, entre tous les verbes, ce privilège d'être présent dans un énoncé où il ne figure pas*⁶⁶ ». Cette conception implique la nécessité de poser une réalité, une existence indéfinie, afin de pouvoir la décrire et énoncer ses qualités. Cela revient à poser, en d'autres termes, que le dire précède le dit dont il conditionne la forme qui, dans un deuxième moment, liera le discours à la notion de vérité. Comme le souligne Jean-Claude Coquet, « *dès Aristote, l'univers du langage n'est donc pas dissocié de la réalité. Ce n'est que lorsque le langage est objectivé par projection qu'il devient un outil logique, et qu'il faut, à ce titre, introduire la notion de "référence" logique, avec son corrélat, le vrai et le faux*⁶⁷ ».

Chez Aristote, le verbe *être* dans la proposition *la terre est ronde* est, par conséquent, un ajout (il a une fonction assertive) et un sens, liaison entre le sujet *terre* et l'attribut *ronde* (fonction cohésive). Or, l'approche énonciative montre que la première est réglée par le principe d'immanence et la deuxième par le principe de réalité, comme l'exprime Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* : « *À la relation grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un "cela est !" qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité*⁶⁸ ». Le *dire*, dont nous avons posé la primauté par rapport au contenu sémantico-conceptuel, celui du *dit*, devient porteur de la fonction verbale dont le contenu est :

⁶⁶ BENVENISTE, Émile : « La phrase nominale » in *Problèmes de linguistique générale I, op. cit.*, p. 154.

⁶⁷ COQUET, Jean-Claude : *Phusis et logos*. Paris, PUV, Université Paris 8, Saint-Denis, 2007, p. 29.

⁶⁸ BENVENISTE, Émile : « La phrase nominale » in *Problèmes de linguistique générale I, op. cit.*, p. 154.

il en est ainsi maintenant ! Suivant Jean-Claude Coquet, la réalité devient ainsi une grandeur intégrée dans le discours, constitutive du langage⁶⁹.

Toute énonciation est ainsi sous-tendue par l'établissement d'une relation authentique entre le sujet et l'objet qui se pose comme premier par rapport à l'attitude que le sujet prend vis-à-vis de l'objet, c'est-à-dire à la manière dont il l'envisage. C'est à partir de cette présence première indéfinie qui instaure la relation sujet-objet, que cette relation peut se transformer en jugement conforme ou non à l'objectivité et à la vérité.

Avant de commenter ce point en rapport avec la perception sensible, notons que la notion de *vérité*, que nos dernières analyses définissent comme postérieure à la constitution de la réalité, implique une conception fondamentalement sociale de la référence du discours. Si adhérer à la théorie de la pertinence de la notion de vérité, c'est poser l'existence du réel, alors s'impose la nécessité de définir ce dernier. Admettre la pertinence de la notion de vérité, c'est admettre que ce que l'on considère comme objectif et comme réel, n'est que la forme communément acceptée du monde et massivement, c'est-à-dire *culturellement* et *linguistiquement* partagée au sein du social. C'est cet aspect qui devient primordial non seulement dans le domaine de la langue, mais également dans celui du visible.

Sémiotique du visible

Nous revenons après l'analyse du dicible au domaine du visible. Les deux principales caractéristiques qui nous intéresseront et que nous tenterons de préciser sont l'aspect formel et abstrait du visible. Cela signifie que nous envisagerons le visible, selon la conception heideggérienne, comme dévoilement et non pas comme vérité-réalité objective que Coquet considère comme le sol du langage, un sol réel que le langage n'engloberait ou ne rendrait au sujet percevant que partiellement. Si nous proposons de reconsidérer cette conception, c'est parce qu'il nous semble que, comme dans le cas de l'activité discursive, le phénomène de poésie même, consistant à *voir autre chose*, à un *voir autrement*, suggère qu'il existe des

⁶⁹ Nous souhaitons remarquer aussi brièvement que selon cette conception du langage comme l'indication de l'être en-deçà même de l'expression de ses différents étants, le temps verbal serait l'expression directe du rapport corporel de l'instance d'énonciation entre le sujet énonçant et le sujet de la phrase ; il devient un mode d'expression non-sémantique du rapport immanent et primordial entre le sujet d'énonciation et le sujet de la proposition. Il n'est pas inhérent au sujet de la phrase ou à la réalité décrite et contenue dans le langage car celle-ci est fondée uniquement par le rapport entre le sujet énonçant et l'objet décrit. Le temps verbal devient l'expression du rapport entre la réalité exprimée et l'ici et le maintenant de l'énonciation et du sujet énonçant.

degrés de perception, constitués à la fois d'une norme et d'un écart dans l'activité de perception.

Cela implique, par conséquent, de concevoir le visible comme une forme en soi, une forme de constitution du réel et non pas le réel lui-même : une forme du monde et non pas le monde lui-même. De même que le langage, le domaine du visible est dépendant du sujet. Étant de l'ordre de l'événement, il n'est pas stable car il n'advient qu'à partir du sujet, lui-même étant identifié au centre et à la source de la perception. Le sujet est émetteur des percepts comme il est émetteur de la parole : il les motive et les oriente afin de leur donner une forme.

Nous poserons, dans cette partie, la similarité formelle entre l'activité perceptive et l'activité discursive, entre l'instance perceptive et l'instance prédicative du sujet. Afin de renouer avec la réflexion sur le langage poétique comme écart et avec l'idée de la norme de la perception, nous tenterons d'interroger, dans les parties suivantes, le rapport entre le sujet et le monde extérieur au niveau affectif, pré-logique, continu, constitutif des différentes sémiotiques (visible, verbale) à travers lesquelles le sujet accède au monde. Avant d'aborder l'avènement de la signification considérée au stade continu et amorphe, celui des affects, nous souhaiterions retracer quelques conceptions sémiotiques et phénoménologiques du visible ramenant le visible à la notion de structure, porteuse de la visibilité même. C'est cette conception de la visibilité comme structure qui nous permettra de rapprocher le visible du dicible et le phénoménal du verbal. Ainsi, l'aspect structural du verbal et du visible implique qu'il s'agit des formes discontinues du réel. C'est dans ce sens que nous dirons, par conséquent, que si l'unité fondamentale du verbal est le mot, l'unité fondamentale du visible est l'objet, la chose. Mais suivant cette approche, l'apparition des unités dans le domaine du visible correspond à la constitution de la forme, au processus de constitution d'une forme. Concevoir une forme comme le processus de sa constitution signifie rompre avec la fixité de la structure préétablie car il implique un principe d'organisation et d'orientation de la constitution du visible inhérent au sujet et non un principe d'organisation qui lui soit extérieur. Nous introduisons ici pour cette raison le concept de *décision sémiotique* qui répond à l'exigence du principe subjectif de constitution de la forme.

Nous trouvons le concept de *décision* dans un commentaire lié à la sémiotique du visible chez le Groupe Mu. Notons d'abord que dans leur *Traité du signe visuel*, de même que dans le langage verbal, le visible est constitué à partir des structures élémentaires que sont des énoncés, en l'occurrence des énoncés visuels, et qui ont la forme d'une proposition. La structure fondamentale du visible est, comme dans toute sémiotique, bipolaire et la

signification minimale est une relation entre deux éléments – leur confrontation, leur rapprochement et leur comparaison. C'est dans ce sens qu'Anne Beyaert-Geslin décrit, dans l'article consacré au *Traité du signe visuel* du Groupe Mu, « La figure, le fond, le gouffre (En hommage au Groupe μ) », le processus de l'avènement de la forme visuelle à partir d'un fond continu. Ainsi, selon Anne Beyaert-Geslin, l'ouvrage en question signé par le Groupe Mu « intègre la description du rapport figure / fond à celle du processus de perception qui, à partir du [...] champ, dégagera des différences matérialisant une limite pouvant par une "décision" se transformer en un contour appartenant à une figure⁷⁰ ».

Nous pouvons dire que pareillement au domaine de la sémantique structurale décrit par Greimas et que nous avons mentionné dans l'introduction, le sens, c'est-à-dire le visible, fait son apparition à partir du couple identité – différence. Si le premier phénomène – l'identité, la mêmeté – est constitutif du *fond* visible, phénomène en soi totalisant (le Groupe Mu définira le champ comme « l'angle solide englobant ce qui est visible par l'œil⁷¹ »), c'est à partir de lui qu'advient le phénomène de la différence, structurant la totalité en parties, l'ensemble en unités, l'amorphe en formes, l'abstrait en figures, constituant ainsi le domaine du visible.

Le fond, tel qu'il est décrit dans le *Traité du signe visuel*, participe du champ en ceci qu'il est indifférencié et par définition sans limite. C'est à partir du fond qu'apparaît la figure, définie, elle, comme un « processus sensoriel équilibrant des zones d'égalité de stimulation » (le champ est constitué de similitudes, il est homogène). La figure, ou de manière générale, la forme, constitutive du visible et, plus généralement, du sens, résulte du passage de l'identique à la différence et de la différence à la similitude, ce passage étant celui de l'unité à l'énoncé, de l'unité à la relation entre les unités (simultanéité des deux notions). Ce mouvement de l'unité à la relation correspond à la problématique de l'articulation entre le mot et la phrase dans le domaine du langage verbal. C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter l'articulation du visible en *énoncés*.

À la suite de la brève exposition du caractère abstrait, c'est-à-dire prédicatif et conceptuel du langage verbal dans l'introduction, nous soutenons, dans le cadre du rapprochement entre le visible et le dicible, l'idée du caractère conceptuel de l'objet visible. C'est précisément en continuité aux considérations théoriques que nous développerons une réflexion sur la figure du spectre, l'hallucination, la spiritualité et la contemplation poétique

⁷⁰ BEYAERT-GESLIN, Anne : *La figure, le fond, le gouffre (En hommage au Groupe μ)*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2008, « Le Groupe μ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle ». Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3265>.

⁷¹ GROUPE MU : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil, 1992, p. 64.

chez Victor Hugo, ainsi que sur les notions d'apparition et de révélation chez Michel Deguy. Poser le caractère irréel de ce qui est considéré comme réalité objective, c'est, inversement, remettre en question le caractère inconsistant de ce qui s'apparente à des troubles de la perception.

Cette thèse est soutenue par le Groupe Mu qui exprime sa position théorique vis-à-vis de la querelle entre la conception positiviste et la conception idéaliste du réel, comme « *l'interaction entre un monde amorphe et un modèle structurant* » où « *les transformations iconiques ont un caractère réel, même si la figure de départ demeure à jamais hors d'atteinte. Dans l'acte de perception et dans le processus de reconnaissance qui lui fait suite interviennent des traits qui ont un caractère réel et objectif. En revanche, les groupement de ces traits en unités structurelles, qui sont le propre de la lecture humaine, sont dans le modèle et non dans les choses*⁷² ». La notion de *figure de départ* et l'idée de son inatteignabilité, de son inaccessibilité, de son inconnaissabilité, son « *hors d'atteinte* » nous paraît tout à fait centrale. La seule sûreté est celle d'une présence, celle de l'être mais qui est indivisible de soi-même, sa forme n'étant que toujours potentiellement autre.

En d'autres termes, concevoir la perception comme lecture, signifie la concevoir comme une interprétation. Située entre l'adhésion et le choix, l'impression et la conviction, la perception envisagée comme interprétation a pourtant un soubassement difficile à négliger, qui est son orientation sociale, communautaire. C'est, précisément, dans le passage de l'intersubjectif à l'objectivité que se trouve le lieu de ce qu'on désigne par réalité et par vérité auxquelles est pliée, soumise la perception.

Suivant la conception des sémioticiens belges, abolir le caractère réel de ce qui est considéré comme réalité objective, et cela en soutenant l'identité formelle entre l'objet et le signe, égale concevoir la réalité comme un phénomène social et hautement culturel : « *C'est le passage de l'occurrence à la série, de l'événement au type, qui permet d'introduire le concept d'objet. Et ici nous passons définitivement dans le domaine du culturel et donc du relatif*⁷³ ». S'il y a un degré de différence entre l'intersubjectif et l'objectif, la délimitation de la notion de *réel* s'effectue comme le suprême degré de l'adhésion du sujet à la culture.

Cette relativité de la perception et de l'objet qu'elle construit commande selon le Groupe Mu, au fond, deux phénomènes qui accompagnent la constitution du visible : les invariants (impliqués par l'universalité, la notion de série ainsi que celle de type) et la décision qui permet de trier et de *choisir* ces invariants. La décision devient ainsi le

⁷² *Ibid.*, p. 89.

⁷³ *Ibid.*, p. 80.

mouvement même de la lecture, au sens étymologique du mot, du réel. Simultanées, réciproques, corrélatives, ces deux composantes, les invariants et les décisions, sont avant tout fonctionnelles et pragmatiques. Elles sont constitutives de la culture qui est la manifestation d'un ensemble cohérent et spécifique de décisions. Elles sont en cela, par conséquent, également de nature sociale : « *Si notre perception isole des invariants dans la masse des informations sensorielles, c'est évidemment en fonction d'objectifs pratiques : ces invariants sont un guide pour l'action du sujet. Les propriétés de l'objet deviennent ainsi des facteurs de décision*⁷⁴ ».

La notion de *décision* et son application sur les invariants est, en effet, une manière d'articuler la constitution de la signification sur le parcours entre l'individu et la communauté, au sein de l'établissement même du lien social. La décision représente la zone d'orientation et de motivation des formes – de la proposition au concept – qu'elles soient perceptives ou verbales. La pragmatique est ainsi fondatrice de la logique et de la phénoménologie où les formes du monde et du réel sont avant tout des formes pratiques. Il nous semble donc que la décision sémiotique donne accès à l'origine du langage poétique ainsi que du langage ordinaire et semble répondre à notre question initialement posée. Elle deviendra pour cette raison une notion essentielle de nos recherches ; c'est sa nature que nous chercherons à élucider tout au long des analyses qui suivent.

Nous souhaitons néanmoins, avant d'aborder la question du sujet, celle de la décision comme constitutive du sens et celle, enfin, de la relativité, de l'instabilité, de l'imperfection de tout langage, que cela soit dans le domaine du visible ou de l'abstrait, déceler les principaux caractères de la structure du visible et de l'intelligible, afin de connaître les enjeux et les implications de cet aspect figé, fixé, arrêté de la structure du dicible et du visible. Cela nous permet de renouer ici avec la notion d'invariant que nous venons d'emprunter au Groupe Mu et d'introduire dans notre réflexion.

Comme leur nom l'indique, les invariants sont, en effet, constitutifs de cette fixité de la structure qui nous intéresse. Ils donnent lieu à la forme figée des types, et cela en étant répertoriés, suivant le langage du Groupe Mu. Mais que signifie un tel répertoire d'invariants de perception ? Peut-il englober le monde extérieur dans sa totalité ? Fondement du type auquel est confronté un objet afin de s'accomplir comme objet, le *répertoire* fait passer les percepts définitivement du côté de la perception au domaine conceptuel et proprement sémiotique : « *Le répertoire rend compte de tous les objets de la perception, quel que soit le*

⁷⁴ *Ibid.*

degré de complexité de cette dernière ; le répertoire est organisé par des oppositions et des différences : c'est un système ; le répertoire sert à soumettre les percepts à une épreuve de conformité ; ce qui autorise cette épreuve est la notion de type : le répertoire est un système de types⁷⁵ ». Nous pouvons constater, en effet, la présence des éléments essentiels de la définition saussurienne du langage comme système. La perception elle aussi ne peut, par conséquent, être envisagée qu'en tant qu'un mode de système, d'abstraction, de sémiotique.

Il nous reste à définir la notion de *type* qui correspond à la *classe* en logique et au *sémème* dans la sémantique structurale. Il est constitué à partir de la pertinence d'un groupe ou d'un faisceau de traits (d'invariants) perçus. L'objet identifié à partir du type devient purement conceptuel, formel, fantomatique. Le type est un « *modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif. Dans le domaine iconique, le type est une représentation mentale, constituée par un processus d'intégration. [...] Le type n'a pas de caractères physiques ; il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles, dont quelques-unes peuvent correspondre à des caractéristiques physiques du référent, [...] d'autres ne correspondant pas à de telles caractéristiques. Ces traits constituent un produit de paradigmes dont les termes sont dans une relation de somme logique⁷⁶ ».*

Destiné à figer un monde mouvant, instable, insaisissable et infini afin de le plier à la vie pratique, le type est considéré comme modèle et, en définitive, comme signification. C'est un groupement de traits pertinents qui impliquera le mouvement de refus d'un certain nombre de traits jugés comme impertinents : « *Par l'accentuation des contrastes, par la création (ou le renforcement des contours), par l'égalisation des plages, l'appareil perceptif sémiotise. [...] Sémiotiser, c'est donc poser des classes en dégageant des invariants (spécifiques) et en négligeant des traits particuliers (individuels)⁷⁷ ».*

Le type étant constitué à partir du couple identité / différence, à partir de l'opposition entre l'universel et le particulier, la stabilisation de cette distribution, sa fixation qui est mouvement essentiel de l'activité sémiotique, relève de la *décision* : « *À la base d'un type visuel, il y a ainsi un seuil d'égalisation. L'appareil perceptif, qui mérite bien d'être appelé machine sémiotique, décide d'une part d'ignorer tout stimulus inférieur au seuil choisi, et d'autre part d'exagérer tout stimulus dépassant ce seuil, et de lui donner valeur critique. En résumé, le processus de classement correspond à une stabilisation du percept (élimination de*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 98.

caractères) et à une abstraction⁷⁸ ». Si, en effet, la sémiose est définie en particulier comme la fixation du système, c'est parce qu'en effet, à tout moment l'identité peut devenir différence et la différence se transformer en similitude. C'est ce qu'avance également la sémantique interprétative de François Rastier dans une perspective herméneutique où l'universel peut, à tout moment, devenir particulier et, au contraire, le particulier tendre à devenir universel et général.

Notons que ce phénomène est explicitement mis en œuvre notamment par l'acte poétique, orienté vers la restructuration des formes qui seront étrangères au système figé et commun, incompatibles avec lui. Ces formes seront perçues comme *poétiques* à partir de leur éloignement de la décision commune, qui est une décision sociale et conventionnelle. Car comme nous lisons dans le *Traité du signe visuel*, ces abstractions mises en place par la sémiose, « loin de toujours correspondre à des modèles universels, sont les produits d'une élaboration culturelle : c'est là que réside la source de la stabilisation, et non dans le fait même de l'abstraction⁷⁹ ». L'expérience poétique est, au contraire, selon cette conception, une sémiose anti-communautaire, anti-sociale et anti-politique : lors de l'acte poétique, la décision sémiotique est infiniment solitaire et subjective.

L'activité de perception en tant que langage, impliquant le caractère radicalement instable des percepts et, par conséquent, l'instabilité fondamentale du monde sensible auquel ils donnent accès, renvoie au rôle primordial de tout langage, à savoir le rôle social. Le langage est ainsi avant tout fondateur et porteur de l'humain. Si nous formulons la problématique en termes propres à la querelle des universaux⁸⁰, il semble selon cette perspective que l'universel est une forme sociale, commune et partagée du particulier : « De ce que les objets sont une somme de propriétés, douées de permanence et guidant l'action, on peut avancer que cette notion rejoint celle de signe. [...] Le signe est en effet par définition, une configuration stable dont le rôle pragmatique est de permettre des anticipations, des rappels ou des substitutions à partir des situations⁸¹ ».

Ainsi, dans la mesure où l'articulation entre le particulier et l'universel s'effectue, au niveau verbal, lors de l'avènement du discours, c'est-à-dire lors de l'énonciation qui actualise

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Il s'agit de la question du décalage entre l'existence singulière et individuelle des objets du monde et leur représentation par des moyens généraux qui peuvent être appliqués à une multitude d'objets. Elle a été soulevée par le philosophe Porphyre au III^e siècle avant J. -C. : « Les espèces et les genres existent-ils dans la Nature en tant que choses réelles ou n'existent-ils qu'à titre de pensées dans notre esprit ? S'ils existent hors de nous dans la nature, sont-ils corporels ou incorporels ? Existent-ils séparés des objets sensibles ou des objets mêmes ? » (NYCKEES, Vincent : *La sémantique*. Paris, Belin, 1998, p. 268).

⁸¹ GROUPE MU : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, op. cit., p. 81.

le langage, la particularité des objets du monde, n'est-elle tout d'abord une particularité historique (temporelle et spatio-temporelle) ? Le rôle de la sémiotique, verbale ou visuelle, serait de convertir cette particularité historique en une réalité et une présence éminemment humaine, sociale et culturelle. Car comme l'indique le Groupe Mu, « *la fonction perceptive rejoint ici la fonction sémiotique. Dans son fondement, la notion d'objet n'est pas foncièrement séparable de celle du signe. Dans l'un et l'autre cas, c'est un être percevant et agissant qui impose son ordre à la matière inorganisée, la transformant ainsi, par l'imposition d'une forme – le mot est pris cette fois au sens hjelmslévien – à une substance. Cette forme, de ce qu'elle est acquise, élaborée et transmise par apprentissage, est éminemment sociale, et donc culturelle. C'est un savoir – une structure cognitive et non plus seulement perceptive. [...] En synthèse, on voit que la perception est sémiotisante, et que la notion d'objet n'est pas objective. Elle est au mieux un compromis de lecture du monde naturel*⁸² ».

Le sens premier de ce que le langage contient d'universel s'apparente à une universalité des sujets de la sémiotique et à une similarité ou proximité des rapports que les sujets entretiennent avec le monde. Au-delà de l'abstrait, au-delà du conceptuel, qui ne sont que des implications formelles de la sémiotique, l'universel signifie essentiellement le commun, le partagé ; c'est-à-dire le caractère de ce qui est valable pour tout le monde, accepté par tous, assimilé par tous. Tel est l'enjeu éthique de l'objet dans son acception sémiotique, logique et phénoménologique.

Corps et société

Nous venons d'achever ici l'exposition du parcours de l'advenir purement phénoménal de l'objet en tant qu'abstraction. Tenter d'établir un rapprochement entre le discursif verbal et le discursif visuel implique de considérer la phénoménologie de la perception visuelle comme un langage en soi. Cela signifie que l'on pourrait appliquer l'analyse discursive sur le visible. Le visible ne peut être tenu pour le monde réel ou objectif que dans la mesure où il s'agit d'un monde du sens commun comme l'exprime de manière particulièrement stimulante le *Dictionnaire raisonné d'une théorie du langage* de Courtés et de Greimas. Le monde sensible y devient une sémiotique du monde naturel, c'est-à-dire « *un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation qui le fait parfois désigner comme "le monde du sens*

⁸² *Ibid.*

*commun*⁸³ » et construit selon le modèle du discours linguistique car il se présente « *dans le cadre de la relation sujet / objet, il est "l'énoncé" construit par le sujet humain et déchiffrable par lui*⁸⁴ ».

Le premier point essentiel de notre analyse nous conduit à constater un déplacement de la conception abstraite de la signification comme renvoi du langage au monde extérieur vers une conception sociale et culturelle. La substance de la signification serait, dans ce sens, constituée par l'adhésion d'une communauté de sujets à une forme donnée de la signification. Une telle adhésion, désignée en sémiotique par le terme de *fiducie* est le contrat, souvent jugé fragile, établi entre les plans de l'être et du paraître. Cette notion s'oppose à la conception objective du référent linguistique qui est jugée comme impertinente. En effet, la fiducie instaure, au contraire, suivant Denis Bertrand dans son *Précis de sémiotique littéraire*, le constant effort d'une « *analyse de la véridiction, c'est-à-dire des jeux du langage avec la vérité qu'installe en son sein le discours*⁸⁵ ».

La *fiducie* pose ainsi le principe social de la signification selon lequel la correspondance – ou l'adéquation – entre le monde naturel et le langage verbal est instaurée exclusivement, fondamentalement, impérativement par et dans l'espace intersubjectif, c'est-à-dire social, avec, au cœur de la notion de signification, de vérité et de réalité même, le phénomène du partage : « *Le croire vrai de l'énonciateur, quelle que soit la modalisation de sa certitude, ne suffit pas : il doit être partagé par le même croire vrai de l'énonciataire* » où coïncident, étroitement liés, « *le faire persuasif avec le faire interprétatif, faire croire et croire vrai*⁸⁶ ». Ainsi s'impose, au cœur de la philosophie du langage même, la primauté et le rôle essentiel de la rhétorique. Réhabilitée dans le domaine francophone dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la rhétorique accède de nouveau à son enseignement tel qu'il nous a été légué de l'Antiquité, c'est-à-dire à son art de la persuasion.

La dialectique entre l'individuel et le social, principal enjeu rhétorique⁸⁷, est par conséquent le fond nécessaire, la condition nous permettant de penser la signification comme signification à partir du corps que nous considérons comme la seule source véritable et directe

⁸³ COURTÉS, Joseph et GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 233.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Il nous semble qu'une telle conception culturelle et politique de la signification, qui est à la fois une théorie matérielle et somatique du langage, ne peut qu'adhérer à la conception radicale de la rhétorique, conception qui est celle des sophistes, privilégiant le jeu de persuasion sur la notion de vérité.

de la connaissance et le seul accès authentique, non-médié⁸⁸ au monde. La rhétorique comme discipline résulte précisément de cette double conception du langage et de la signification comme universels et partageables malgré le parfait isolement de leur surgissement, opposant non pas le corps et l'esprit, mais le corps et la société. Elle oppose l'origine subjective et la visée sociale, politique et culturelle de l'acte verbal. C'est pour cette raison qu'elle intéresse la sémiotique des formes de vie et des formes pratiques⁸⁹.

En deuxième lieu nous souhaitons souligner qu'il est possible de discerner un mode de signification communément admis et universellement partagé et un mode individuel, particulier, singulier, dans les deux ordres sémiotiques que nous traitons ici, le verbal et le visuel. Dans le cas du langage verbal, nous pouvons, en effet, concevoir l'opposition entre le sens littéral et le sens figuré de la langue et dont la confrontation donne lieu au phénomène d'*écart*⁹⁰, permettant, par ailleurs, de forger la définition classique de la notion de *style*. Mais de la même manière, nous pouvons concevoir, dans le cas de la perception du monde sensible, une opposition entre le réel et l'irréel. L'hallucination, dans le visible, correspondrait ainsi au phénomène de style dans le verbal.

Si la stylistique tient désormais la notion d'écart pour impertinent, c'est parce qu'il est fondé sur l'idée positive de la vérité et du réel. Une vision ou une expression s'écarte de l'état absolu – de l'absolu réel – et suppose, en effet, un niveau perçu comme norme. Or, si nous concevons la signification à partir du sujet et non du monde extérieur, nous devons remettre en question non seulement la notion de sujet, mais aussi celle de la réalité et de l'immédiateté du sens. C'est exiger, en d'autres termes, « *une double critique du "sujet" et de la "réalité"*⁹¹ » comme le fait la sémiotique tensive (développée notamment par Claude Zilberberg), accédant à la signification à partir de la notion d'intensité. Elle refuse la dichotomie réel / irréel, vrai / faux, visible / invisible et pose l'instabilité, le changement et le dynamisme comme qualités essentielles de la signification. Celle-ci n'est pas transitive et

⁸⁸ Nous verrons, dans les parties suivantes de notre travail, que la seule authentique connaissance du monde est constituée à partir du corps comme absolue limite du sujet.

⁸⁹ Ces dernières tendances de la sémiotique, élaborées notamment par les sémioticiens de Limoges comme Jacques Fontanille ou Claude Zilberberg, seront abordées ultérieurement.

⁹⁰ Nous renvoyons ici à l'ouvrage *Pour une nouvelle théorie des figures* (Paris, PUF, 2011) de Joëlle Gardes-Tamine qui juge l'écart comme impertinent. Il nous semble néanmoins que si rejeter la notion d'écart signifie soutenir le rôle ontologique du langage comme constitution du réel, cela signifie également, par conséquent, envisager le langage dans sa relation toujours aussi complexe au monde extérieur et au réel. Nous suggérons que si la conception sociale, rhétorique et, enfin, culturelle, remplace la notion du réel par celle du sens commun de la signification, la notion d'écart est parfaitement opératoire : seulement, elle n'est pas pensée dans le cadre d'une opposition du langage au monde réel mais au sens commun, à un ensemble de sujets, à la communauté, à l'espace intersubjectif. Le réel devient décision et convention.

⁹¹ BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 54.

n'est pas en mesure d'exprimer le monde car la signification surgit en tant que valeur pour le sujet. Ainsi « *la véridiction se substitue à une problématique de la vérité*⁹² ».

La sémiotique redéfinit ainsi également la question du référent linguistique et du référent poétique : le référent n'est plus situé au niveau des objets et du monde réel, mais il devient une pure norme, c'est-à-dire une forme canonisée du monde, placée au niveau social et intersubjectif. Suivant la conclusion de Courtés et de Greimas affirmant que, « *conçu ainsi comme sémiotique naturelle, le référent perd alors sa raison d'exister en tant que concept linguistique*⁹³ », la pertinence du référent linguistique est abolie en même temps qu'est abolie la pertinence de la notion de réalité, constitutive de celle de vérité. Le référent lui-même devient une forme particulière du réel, à savoir la forme communément partagée et canonique, massivement adhérente par les sujets faisant partie de l'espace délimité par une culture donnée.

Ainsi pouvons-nous en déduire également que si le langage a bien une référence, il ne se réfère pas autant au monde extérieur considéré comme réel. C'est au rapport entre le sujet et l'extérieur que se réfère le langage, c'est-à-dire au sujet même, défini en fonction d'un tel rapport. De même, la vérité n'est pas une adéquation entre une forme verbale et le monde extérieur mais entre une forme verbale particulière (c'est-à-dire, advenue à chaque énonciation) et le sens communément admis et partagé de cette forme, dont l'universalité même est le lieu de la décision qui donne naissance au monde sensible. Ce n'est qu'une fois qu'il y a écart ou opposition entre le particulier et le commun, qu'il y a écart ou opposition au réel, qu'il y a de l'irréel, de l'imaginaire, du fictif ou de l'halluciné.

Ainsi se révèle l'impertinence de l'opposition courante entre le visible et l'invisible que nous pouvons envisager comme une problématique possible de l'analyse de l'acte poétique. La conception sociale et culturelle de la signification ou, de manière plus générale, la conception de la signification comme *forme pratique*, permet d'envisager la poésie comme le lieu de la désocialisation et de la particularisation de la signification, qu'il s'agisse du domaine du verbal, situé au niveau des concepts, ou du domaine du visible, au niveau des percepts du monde sensible. Poser la possibilité d'un tel mouvement qu'est la désocialisation signifie poser le fondement dynamique, plastique, des langages. Cela présuppose le retour vers le pré-phénoménal et le pré-verbal, le pré-conceptuel.

Nous reviendrons ainsi, après des analyses proprement visuelles et verbales de la poésie, vers le niveau dynamique du sens, c'est-à-dire vers le corps comme source du

⁹² *Ibid.*, p. 151.

⁹³ COURTÉS, Joseph et GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 312.

mondain : vers l'affect qui, au niveau amorphe et continu, est, comme la poésie, profondément asocial. Tel est le sens des thèses de Georges Molinié qui considère l'art, et par conséquent, l'art verbal qu'est la poésie, non pas comme un objet et une pratique à part, mais comme un régime bien spécifique des pratiques ordinaires, situé à l'intérieur, bien qu'aux extrémités de ces pratiques : « régime d'art (à l'intérieur d'un *graduuum*) n'est pas une limite occasionnelle des langages, mais c'en est l'idéal, la fin et l'éclat. C'est pour cela également que les arts, tous les arts, constituent avant tout des sur-langages⁹⁴ ».

Ainsi, la poésie en tant qu'art verbal ne représente pas un objet en soi, une pratique à part ; elle est une prise de distance vis-à-vis de la forme préétablie, de la convention, de l'habitude ; une réévaluation émotionnelle et affective du monde vis-à-vis des valeurs véhiculées par une culture. L'art montre précisément le chemin de la signification parcouru de sa forme profondément subjective et individuelle jusqu'à la forme sociale ; de la forme conçue à l'échelle individuelle à la forme institutionnalisée, de la forme absolument autre jusqu'à l'identique et au même.

Voir ou sentir

Telle serait l'articulation du volet purement logique de la conception somatique du langage. Celle-ci, comme nous l'avons déjà annoncé, pose la signification, telle qu'on l'aborde de manière traditionnelle, dans son caractère formel et abstrait, d'abord comme une forme de vie et comme une forme pratique. C'est dans cette perspective, nous semble-t-il, que le *contrat fiduciaire* acquiert son sens véritable. Si l'abstraction s'inscrit d'abord dans une visée pratique dont le lieu de réalisation est un espace social, elle s'inscrit dans l'action du sujet qui s'étend entre les pratiques, c'est-à-dire des formes de vie, absolument positives et les formes de vie négatives du point de vue du sujet qui les évalue comme telles. Comme nous le verrons dans la partie finale de notre travail, elles se manifestent comme la signification profonde des notions de *bonheur* et de *malheur*.

L'abstraction sera définie et informée par la structure bipolaire de la signification, étendue entre la douleur et le plaisir. Elle aura donc une visée profondément pragmatique. Ce n'est donc pas le corps qui sert la signification, mais la signification qui sert le corps. L'abstraction sera la manifestation de la vulnérabilité du corps, constitutive du sujet en tant

⁹⁴ MOLINIÉ, Georges : *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle*. Paris, Honoré Champion, 2005, p. 244.

que tel et étendue entre l'indépassable esseulement jusqu'à la socialisation et l'institutionnalisation de la sensibilité du sujet. Cela confirme que la visée pratique ou l'action (dont rend compte la praxématique dans le sens où le monde naturel est considéré comme le discours de l'action), est première vis-à-vis de l'abstraction qui y trouve son origine et sa source.

C'est ce qu'exprime Maurice Merleau-Ponty par l'idée de la primauté de l'instance du *je peux* du corps par rapport à l'instance du *je pense* du sujet. Car le corps, comme le souligne Jean-Claude Coquet dans son ouvrage *La quête du sens. Le langage en question*, « précède et il est aussi nécessairement le support matériel de la signification⁹⁵ ». C'est, nous semble-t-il, dans le sens d'un sujet comme source de modalités, comme corps doté des capacités du *vouloir* et du *pouvoir*, que Jean-Claude Coquet pose l'antériorité de la signification somatique, amorphe et continue vis-à-vis de la signification abstraite, qu'elle soit d'ordre linguistique ou phénoménologique : « *Les prédicats du voir, impliquant la cognition, sont ainsi seconds par rapport aux prédicats du sentir⁹⁶* », de telle manière que « *le monde naturel d'abord (phusis), le monde cognitif et social ensuite (logos) laissent des traces dans le langage⁹⁷* ».

Le logos n'est dès lors le « *point d'aboutissement de la phusis⁹⁸* » que dans la mesure où l'instance corporelle est inscrite dans cette phusis et la phusis renvoie plus au corps du sujet qu'au monde extérieur. Le corps appartient au monde naturel qu'il plie et soumet aux affects qui sont le premier langage du sujet. La forme sous laquelle le monde s'offre au sujet obéit à la fragilité brièvement évoquée du corps humain, source de l'expérience première de la rencontre du sujet avec le monde.

N'étant lui-même autre chose que partie intégrante du monde sensible, le corps est ainsi la seule possible référence linguistique. Ce n'est pas au monde que renvoie le langage, mais au corps dont le « *privilège, et aussi sa fonction, est d'énoncer en premier son rapport au monde⁹⁹* ». Le corps énonce et s'énonce, énonce ses affects lorsqu'il s'émeut. L'émotion est déjà un savoir, un message, une information. Le sentir devient jugement ; jugement émis par un corps qui à partir de sa sensibilité constitutive, essentielle, unique, se transforme en sujet.

⁹⁵ COQUET, Jean-Claude : *La quête du sens. Le langage en question*. Paris, PUF, 1997, p. 8.

⁹⁶ COQUET, Jean-Claude : *Phusis et logos, op. cit.*, p. 265.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

L'enjeu essentiel d'une telle conception est la ligne de partage et la tension entre le sujet et le social. Les affects en tant que source du savoir sur le monde, véritable langage du corps, sont un langage personnel, ne signifiant qu'à l'échelle individuelle, pour le sujet ; mais le monde et le langage dont nous posons ainsi l'origine individuelle, sont au contraire, en réalité, partagés par l'ensemble ou des ensembles de sujets. Comme nous l'avons esquissé déjà, c'est lorsque l'intensité des affects vis-à-vis de l'extériorité – c'est-à-dire la valeur de tel ou tel segment du monde – est partagée entre individus que naît une véritable communauté : un *ensemble* (un *rassemblement*) de sujets se *ressemblant* dans leurs jugements.

Tel est le sens de la notion de culture chez Michel Deguy, qui souligne le rôle de l'art comme lieu de la constitution et de l'évaluation du sens, comme un lieu de commerce *des* manières de voir, *des* manières de sentir. Si elle est constitutive du sujet, ce n'est qu'au moment du partage intersubjectif que la sensibilité de l'instance corporelle, sensibilité délimitée entre la stabilité et l'instabilité (ou la menace de la stabilité) du sujet, devient une véritable langue à part, revêtant la forme des pratiques sociales partagées – des cultures.

Cette aporie mène donc vers une problématique du contrat fiduciaire comme programme de *croissance* ou d'adhésion aux valeurs universelles et communes. Il joint à la capacité du vouloir et du *pouvoir* du sujet celle du *croire*, constitutive du contrat social, tout en devenant ainsi une forme pratique et une forme de vie en soi. Le contrat fiduciaire coïncide en ce sens, ce que soulignent également Fontanille et Zilberberg dans leur ouvrage *Tension et signification*, avec la notion de sémiosphère chez Iouri Lotman en tant qu'espace de construction et du partage d'un monde empiriquement objectif. La sémiosphère peut être rapprochée à un espace de « culturalisation » de la signification, comme l'exprime dans son ouvrage *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Driss Ablali retraçant la transformation de la sémiotique structurale (considérant son objet comme discontinu) en une sémiotique des passions et en une sémiotique tensive (qui envisage la signification comme un continu à partir de la cognition, la perception et le corps) : « *la "cognitivation" de la sémiotique à laquelle nous assistons depuis une décennie doit prendre en considération la "culturalisation" de la signification*¹⁰⁰ ».

L'articulation entre le subjectif et le social conduit vers l'idée d'une forme collective et culturelle de la sensibilité devenant la source de la signification, propre à Cassirer qui situe au sein de la notion de *culture* le principe de construction d'un monde de sens. C'est ce que constate aussi Driss Ablali dans l'ouvrage cité : « *l'homme ne se constitue lui-même qu'à*

¹⁰⁰ ABLALI, Driss : *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 34.

travers le monde objectif de la culture » où la culture est à considérer comme un « *ensemble d'activités morales et verbales, qui rendent possible la réalisation et la construction du monde empirique*¹⁰¹ ». Mais la culture et la forme collective de la sensibilité est proche de la notion de sémiosphère de Iouri Lotman, délimitée comme une des conditions de la production des discours et permettant à une culture de se définir et de se situer par rapport à d'autres cultures. Il s'agit, comme le constate Fontanille dans sa *Sémiotique du discours*, d'un « *champ dont le fonctionnement dialogique a pour tâche principale de réguler et résoudre les hétérogénéités sémio-culturelles*¹⁰² » ou encore d'un « *ensemble de traductions, de processus de diffusion de formes, et des mécanismes par lesquels les différentes cultures assument et transforment les apports extérieurs*¹⁰³ ». Nous comprenons que Lotman vise, en réalité, les transpositions et les modulations des différents facteurs qui déterminent la sensibilité et la formation des valeurs qui représentent le contenu d'une culture, contenu profond qui préside à la formation des passions dans leur diversité culturelle ou, selon les termes d'Anne Hénault, à la diversité culturelle de l'*éprouver* en tant qu'archiséme du champ sémantique passionnel, rassemblant à la fois le sentiment, l'affect, l'émotion, la sensation ou l'humeur¹⁰⁴.

Nous finirons sur une remarque concernant l'opposition entre la parole et le langage, telle que nous l'avons héritée de Saussure, ou encore celle entre le langage et le discours, forgée par Benveniste au sein d'une linguistique d'énonciation. Si la période strictement structurale de la sémiotique œuvre essentiellement, sinon exclusivement, avec le concept de langage comme système d'éléments et de relations, la période poststructuraliste de la sémiotique est celle de la parole, du discours et de l'énonciation, notions qui annoncent le retour linguistique du sujet.

La *sémiotique des passions* (développée initialement par Greimas et Fontanille) annonce alors un troisième moment de cette évolution, qui est le basculement de l'intérêt vers le troisième élément de la triade sémiotique proposée par Saussure, à savoir l'élément porteur de la socialisation, de la communauté et du partage des signes et de la signification : la langue. Délimitée chez Saussure comme un système verbal particulier, donné dans un espace et un temps, partagé par une communauté donnée et constitutif du phénomène culturel.

La langue, telle que la définit Saussure, acquiert ici son entière signification, située non pas au niveau individuel du langage, mais au niveau social – dans ce sens la langue devient une véritable forme de vie, porteuse de la culture, susceptible, dans une visée

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 266.

¹⁰² FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique du discours*. Limoges, PULIM, 2003, p. 296.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ HÉNAULT, Anne : *Le pouvoir comme passion, op. cit.*, p. 5.

praxéologique, de constituer un monde empirique. Nous verrons qu'elle est au cœur des deux poétiques qui intéressent notre analyse et occupent une place centrale aussi bien chez Victor Hugo que chez Michel Deguy.

Chapitre deuxième : Contempler avec Victor Hugo

Afin de parvenir à délimiter, à l'intérieur de l'acte de signification, la zone pré-phénoménale et pré-conceptuelle de sa constitution, nous souhaitons étudier maintenant ces deux langages, le verbal et le visible, comme systèmes établis par une communauté, une société, une culture. Nous étudierons d'abord les enjeux de la perception, puis les enjeux de la signification verbale – réduisant le monde en un monde visible d'abord, puis en un monde lisible – à travers la poésie de Victor Hugo et de Michel Deguy. Dans un premier temps, nous verrons la place que les deux poètes réservent au phénomène de l'hallucination et de l'apparition, de la religion et du mysticisme, envisagés comme des voies d'accès à la connaissance et aboutissant ainsi autant à leurs propres conceptions de la poésie du point de vue phénoménologique, qu'à leurs confrontations avec la notion de réel qui s'avère fondamentale.

Nous réfléchissons ainsi respectivement sur la *contemplation* chez Victor Hugo et sur le *voir poétique* chez Michel Deguy. Nous aborderons ensuite, dans un deuxième temps, s'appuyant sur nos analyses précédentes des principes formels du langage verbal comme abstraction, les figures de style comme modèles logiques de l'acte de signification, envisagé dans son instabilité et son dynamisme – en tant que signification en acte. Nous traiterons, pour ce faire, de la figure de l'antithèse ou de l'opposition chez Victor Hugo et de la figure symétriquement inverse, celle de la métaphore et de l'analogie, chez Michel Deguy.

Pour saisir théoriquement le voir-autrement de la poésie et revenir vers l'articulation de l'enjeu de la poésie en termes d'opposition entre le visible et l'invisible, nous tenterons de circonscrire ce *voir autre* par l'intermédiaire de la notion d'*horizon*. L'intérêt de celui-ci réside dans son opérativité et dans sa pertinence dans le domaine du phénoménal ainsi que celui du verbal, dans le visible et dans le dicible. Clairement emprunté au domaine du visible, l'horizon est pensé chez Michel Collot dans *La poésie moderne ou la structure de l'horizon* comme un modèle possible du fonctionnement de l'acte poétique. Il devient instrument d'analyse du langage verbal. Il représente ainsi une forme de constitution et de donation du réel non seulement à travers la vision, mais aussi, selon une conception traditionnelle du langage, à travers l'abstraction – ou la pensée.

Horizon

L'horizon, comme nous l'apprend Michel Collot, est un modèle du réel problématique et paradoxal dans le sens où il représente à la fois une forme et un point de fuite de cette forme. C'est une forme inépuisable, indéterminée, ouverte, inaccomplie ; une alliance entre la forme et l'informe. Ce concept permet à Michel Collot de mettre en relief l'instabilité de l'objet du poème, envisagé alors non comme une forme en soi, mais plutôt comme une promesse de forme, un horizon de forme même, définie en fonction d'une *position* du sujet. Il s'agit d'une « *articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination*¹⁰⁵ ». Une telle conception du sens concerne à la fois la perception et le sens verbal comme systèmes de signification. Les deux langages se plient aux modifications et aux ajustements émis par le sujet percevant ou énonçant.

L'apport de la théorie du sens comme horizon à notre réflexion consiste essentiellement à concevoir les formes perçues non comme valeurs absolues, ce qui reviendrait à les identifier à la notion du réel. La notion d'horizon permet d'envisager, au contraire, le sens comme une perpétuelle activité, prise en charge par le sujet dans son individualité ainsi que par le sujet collectif, le corps social. Le réel, abordé comme indéterminé et inépuisable, devient un réel parmi d'autres, une possibilité plutôt qu'une réalisation car « *par l'horizon l'au-delà s'inscrit dans l'immanence ; c'est notre monde qui est à tout moment susceptible de se révéler comme un autre monde*¹⁰⁶ ». Impliquant le caractère instable et dynamique de l'avènement de la signification, la notion d'horizon signifie envisager le réel et le perçu en tant qu'abstraction. Le monde sensible est un monde sensé : il est à la fois senti et organisé en signification. Au lieu de figer l'instabilité de la signification d'une chose comme une forme particulière de sa signification, elle devient « *la marque d'une secrète altérité, qui la fait échapper à toute identification ou signification*¹⁰⁷ ».

L'absence de signification n'est pourtant ni un vide ni un néant. Si le sens *échappe*, comme dit le texte cité, c'est parce que dans cette indétermination profonde, une chose signifie tout ce qui n'est pas elle. Ainsi s'effacent les identités et les différences. L'identité s'écartèle progressivement vers la différence jusqu'à devenir son propre contraire. Cette

¹⁰⁵ COLLOT, Michel : *La poésie moderne ou la structure de l'horizon*. Paris, PUF, 1989, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

hyper-significativité du monde aboutit aux deux schémas, deux modèles fondamentaux possibles : l'unité et l'infini.

La notion d'horizon comme conception du sens est proche en cela avec le phénomène de *contemplation* chez Victor Hugo et en même temps, devient un instrument opératoire pour rendre compte de la conception du Dieu chez Hugo. Le phénomène, la *chose* Dieu, est décrit comme un concept infini, perpétuellement fuyant, omniprésent et pourtant inaccessible, inconnaissable, insaisissable.

En continuité aux développements théoriques sur la perception comme langage, nous étudierons la phénoménologie de la vision contemplative, telle que Hugo la définit, qui est condition du spiritualisme et du mysticisme hugolien. Nous définirons, dans un premier temps, la contemplation et la figure du poète et du mage qui seuls la pratiquent ; puis nous tenterons d'étendre le domaine propre de la contemplation et de tisser une continuité entre la poésie et la spiritualité. Pour ce faire, nous nous intéresserons au Dieu hugolien comme forme phénoménologique du monde.

Synonyme du songe ou du rêve, la contemplation au sens hugolien désigne un mode spécifique du voir ou une manière particulière de voir, de même que le rêve ou le songe sont une forme spécifique du réel, donnant accès à un réel autre. C'est un regard fixé sur la nature de telle manière que la perception se confond avec l'abstraction, le sensible avec l'intelligible, ou comme l'exprime Ludmila Charles-Wurtz, « *jusqu'à percevoir, au-delà des choses concrètes qui sont sous ses yeux, le sens abstraits qu'elles délivrent*¹⁰⁸ ».

Telle que le poète la définit dans le poème « *Magnitudo parvi* », la contemplation est plus une construction du monde qu'une passive observation d'un monde donné et subi. Spectateur transformé en acteur, l'homme intègre le monde en construisant son sens, en « *faisant passer le monde / par sa pensée à chaque instant*¹⁰⁹ ». Il n'y a pas de clivage entre lui et le monde ; l'homme vit aux côtés des choses qui se tiennent là pour lui, par lui, avec lui. Il s'agit donc, premièrement, d'une remise en question de la notion de réalité (« *Il regarde tant la nature, / Que la nature a disparu !*¹¹⁰ »), celle-ci étant l'objet de la création ou de l'anéantissement, selon les mouvements de cet œil de la pensée qu'est la *contemplation* :

*Car, des effets allant aux causes,
L'œil perce et franchit le miroir,*

¹⁰⁸ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Les contemplations de Victor Hugo*. Paris, Gallimard, 2001, p. 118.

¹⁰⁹ HUGO, Victor : « *Magnitudo parvi* », III, 30, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 2004 (première éd. 1856), p. 195.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 196.

*Enfant ; et contempler les choses,
C'est finir par ne plus les voir.*¹¹¹

Au fondement de la contemplation se tient un renversement des fonctions de la vision et de l'abstraction qui permet d'illustrer la conception sémiotique et formelle de la perception. Suivant l'étude de la poétique hugolienne d'Alfred Glauser, Hugo aboutit à une identification entre le regard et l'écriture. Se qualifier de *regardeur* ou de *voyant*, c'est s'affirmer écrivain car « *son regard est destiné à être langage. Que les mots soient, dans sa vision, ce qui entre en jeu pour que le monde ait sens et épaisseur, et que son regard soit d'avance porté sur le fonctionnement poétique, tout l'atteste*¹¹² ». Citant Gaëtan Picon dans sa préface à l'ouvrage *Victor Hugo dessinateur*, Glauser conclut que les « *mots sont les instruments du regard, veulent saisir le monde du regard, être regards*¹¹³ ».

C'est ce renversement ou cet enlacement du visible et de l'invisible, du concret et de l'abstrait, figé au cœur de tels *mots-regards*, qui fait, comme le suggère Max Milner dans son essai *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*¹¹⁴, l'étrangeté du poème hugolien. La vision ayant pour fonction de fonder l'abstraction devient pensée et, inversement, la pensée devient vision, à partir de cet œil capable de transcender la matière qui « *tombe détruite / Devant l'esprit aux yeux de lynx* » car « *voir, c'est rejeter*¹¹⁵ ». Le sens du phénomène de contemplation chez Hugo implique que l'activité de perception est à comprendre comme une activité de lecture et comme une interprétation, dans le sens de la science de l'herméneutique, étant une véritable construction et création active du sens.

Le visible est à concevoir comme langage car, inversement, « *les mots sont des choses*¹¹⁶ ». Le mot est substantiellement lié non seulement au monde visible, étant « *face de l'invisible, aspect de l'inconnu [...] ; jailli de l'ombre*¹¹⁷ », mais aussi intimement lié à l'homme car, « *rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux, / Sombre peuple, les mots vont et viennent en nous ; / Les mots sont les passants mystérieux de l'âme*¹¹⁸ ». Si le monde est littéralement lisible, alors selon l'une des images les plus récurrentes de la poésie lyrique de Victor Hugo et l'image biblique, la nature devient un livre.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 196.

¹¹² GLAUSER, Alfred : *La poétique de Victor Hugo*. Paris, Nizet, 1991, p. 27.

¹¹³ Cité de *Victor Hugo dessinateur*. Préface de Gaëtan Picon. Lausanne, La Guilde du livre, 1963, p. 10, in GLAUSER, Alfred : *La poétique de Victor Hugo, op. cit.*, p. 27.

¹¹⁴ Voir MILNER, Max : *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*. Paris, Seuil, 2005 p. 251.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

¹¹⁶ HUGO, Victor : « Suite », I, 8, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 49.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

Le renversement du sensible et de l'intelligible dans cette métaphore filée qui parcourt le poème pourrait être formulé, en termes de la logique, comme un renversement du statut et de la fonction entre l'objet du monde extérieur et le concept. Ainsi, la lecture des objets que représente la métaphore filée, substitue l'objet au concept. Les éléments visibles, les objets sensibles existent uniquement comme abstractions, comme écriture, comme appel à l'interprétation. Sur la terre, ce « *poème éternel* », le poète « *épèle les buissons, les brins d'herbe, les sources*¹¹⁹ », déchiffre « *la corolle et la branche* » et lit « *un champ, page fleurie*¹²⁰ ». Le déchiffrage suppose l'énigme. Plus qu'une métaphore, celle-ci est l'unique forme sous laquelle le monde se laisse approcher par l'homme chez Victor Hugo. Si le monde se dévoile, il ne se dévoile qu'en tant qu'appel au dévoilement, au déchiffrage. Ce mouvement obéit à la logique de la confusion du sensible et de l'intelligible. Ainsi, le visible ne signifie qu'à partir de l'invisible, en opposition à lui et en parallèle à lui, car « *la poursuite / De l'énigme est l'oubli du sphinx*¹²¹ ».

C'est à partir de cette métaphore première, métaphore matrice qui rapproche l'objet et le concept, que le monde hugolien devient un monde moins réel qu'irréel, imaginaire, halluciné et que s'affiche la proximité entre la contemplation et la vision proprement poétique. C'est à partir du mouvement transcendant qui transforme le visible en lisible, que le réel se tisse devant les yeux du poète comme un réseau d'images poétiques. La poésie devient ainsi non une imitation ou une représentation du réel mais la constitution même de ce réel. Une telle incessante activité de constitution, d'ajustement, d'arrangement du réel aboutit à une instabilité fondamentale du sens, toujours en mouvement et en devenir. François Vanoosthuyse, dans son article « *Espaces, formes, objets des "Contemplations"* », décrit cette forme-procès comme un mouvement de vibration qui, « *loin de stabiliser la représentation [...] soumet l'imagination au vagabondage et à l'inquiétude perpétuelle*¹²² ».

L'agitation de la signification et des formes sensibles mise en place par la contemplation est propre à l'écriture poétique. Si l'expression d'*image vibrante* est employée, dans l'article cité, à propos de l'oxymore, c'est parce que la contemplation est source de la vision poétique par excellence : la vibration de l'image, en tant que vibration du sens, englobe les métamorphoses du sens dont la poésie se nourrit. Le sens oscille, en poésie, comme nous

¹¹⁹ HUGO, Victor : « *Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère...* », III, 8, *Les Contemplations*, op. cit., p. 142.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹²¹ HUGO, Victor : « *Magnitudo parvi* », *Les Contemplations*, op. cit., p. 195.

¹²² VANOOSTHUYSE, François : « *Espaces, formes, objets des "Contemplations"* » in *L'œil de Victor Hugo*, Actes du Colloque, 19-21 septembre 2002, Musée d'Orsay, Université Paris 7. Éditions des Cendres, Musée d'Orsay, 2004, p. 378.

l'avons déjà souligné, entre l'excès de sens et le non-sens, entre le visible et l'invisible. Nous proposons d'en étudier ces deux aspects complémentaires : l'acte d'apparition qui aboutit à des formes nouvelles et l'acte de disparition qui aboutit à l'amorphe ou à l'infini et qui deviendra une forme particulière de sens.

Nous étudierons, d'une part, les métamorphoses, c'est-à-dire les changements de formes et, d'autre part, la non-forme, le sans-forme, le sans-bord. Il s'agit, d'une part, des figures de l'apparition et d'autre part, des figures de la disparition. Le premier mouvement part de l'invisible pour aboutir au visible, le deuxième mouvement est inverse, tend du visible vers l'invisible. Ces deux modes de la vision aboutiront à l'unique forme du monde tel que le livre à l'homme la contemplation : l'unité – ou Dieu.

Contemplation et hallucination

L'acte comparatif qui est au fondement des figures de la comparaison ou de la métaphore, consiste précisément à voir une chose comme une autre, voir en une chose une autre chose, voir une chose autrement ; elle représente donc le procédé mis en œuvre par la vision contemplative. La comparaison destitue un objet de son sens *propre* : soit l'objet disparaît, comme dans « Magnitudo parvi » où celui qui contemple « *ne voit plus* », les objets ayant littéralement disparus : « *Il ne voit plus le ver qui rampe / La feuille morte émue au vent, / Le pré, la source où l'oiseau trempe / Son petit pied rose en buvant*¹²³ » ; soit, d'un mouvement inverse, faisant voir un objet comme un autre, la comparaison fait apparaître deux objets simultanément, c'est-à-dire les tenir en présence l'un de l'autre.

Tel ce bel exemple extrait du « Mendiant » qui met en scène le procédé de la comparaison, la métamorphose de l'objet vu en un objet senti – et ressenti – sous l'emprise de la pitié. Le déplacement et le décentrement du sens dans la vision, l'ébranlement du visible, deviennent dans ce contexte proprement pathétique et éthique. Le poème, dont ils sont l'aboutissement, s'achève sur un entrelacement de phénomènes dont la somme est proprement poétique : « *Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu, / étalé largement sur la chaud fournaise, piqué de mille trous par la lueur de braise, / Couvrit l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé*¹²⁴ ». Le verbe sembler, porteur de la relation particulière qu'est la ressemblance, ressource de l'acte poétique par excellence, génère le phénomène de surimpression, mis en

¹²³ HUGO, Victor : « Magnitudo parvi », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 196.

¹²⁴ HUGO, Victor : « Le mendiant », IV, 9, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 263.

œuvre par les figures de ressemblance, la comparaison ou la métaphore. Il rapproche deux objets au sein d'une vision qui laisse voir à la fois plus et moins qu'une vision habituelle.

Le même phénomène de surimpression – de superposition ou de stratification des visions – se reproduit grâce à l'enchaînement des verbes regarder et voir dans les derniers vers du poème : « *Et je regardais, sourd à ce que nous disions, / Sa bure où je voyais des constellations* ». François Vanoosthuyse commente cette somme poétique comme la transformation d'une image stable à une image instable, ouverture d'un espace fini vers un infini qu'est l'espace du cosmos, passage à « *un autre dispositif, qui met entre parenthèses les relations spatiales entre les objets, et qui ouvre sur un autre espace, qui est le cosmos, sans toutefois que soit perdue la relation avec la scène décrite*¹²⁵ ».

Se dévoile ainsi à travers la figure de ressemblance, la proximité entre la poésie, la contemplation et l'hallucination, faisant apparaître les objets qu'on ne voit pas, comme dans la suite du poème « Horror » où le réel est doté, à partir de la peur, doté de certaines qualités. Ainsi, l'hallucination visuelle est accompagnée par l'hallucination auditive :

[...] *On dirait parfois que les ténèbres,
O terreur ! sont pleines de pas.
Qu'est-ce que l'ouragan, nuit ? – C'est quelqu'un qui passe.
Nous entendons souffles les chevaux de l'espace
Traînant le char qu'on ne voit pas*¹²⁶.

Situé entre le visible et l'invisible, le lecteur comprend la coïncidence entre la contemplation, les figures poétiques et l'hallucination. Comme l'écrit Michael Riffaterre dans son article « La vision hallucinatoire chez Victor Hugo »¹²⁷, l'hallucination « *consiste à percevoir une sensation alors qu'il n'y a là aucun objet extérieur capable de la produire*¹²⁸ ». C'est un mode de vision qui fait voir cette sphère du réel « *qui n'est accessible qu'au voyant, bref la vraie matière première de la poésie en profondeur*¹²⁹ ». Elle renvoie à la notion hugolienne du surnaturalisme, notion que Hugo lui-même définit dans *Post-scriptum de ma*

¹²⁵ VANOOSTHUYSE, François : « Espaces, formes, objets des "Contemplations" » in *L'œil de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 397 – 398.

¹²⁶ HUGO, Victor : « Horror », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 350.

¹²⁷ RIFFATERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*. Trad. fr. de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 222.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 223.

vie comme « *la partie de la nature qui échappe à nos organes*¹³⁰ ». Riffaterre parle alors de cet indescriptible comme d'une « *mimésis de l'irréel*¹³¹ ». Il nous semble que cette irréalité poétique et le surnaturalisme relèvent du caractère abstrait et intelligible du monde sensible dont la principale implication est l'impertinence de la notion du réel, l'irréalité fondamentale du réel. L'hallucination même n'est, par conséquent, qu'une activité cognitive de constitution de la signification. Riffaterre met en évidence la proximité entre l'hallucination et la poésie ou la métaphore « *en mouvement*¹³² ». Mais la métaphore n'est que le mécanisme de surface de la création de la signification. À partir de la sémantique structurale, nous avons, en effet, suggéré de définir le concept comme l'aboutissement d'un mouvement de comparaison, c'est-à-dire comme la dénomination d'une ressemblance ou d'une dissemblance.

L'hallucination désigne, dès lors, un mouvement de déconstruction de ces rapports de ressemblances tels que la langue et son usage les ont établis et figés. C'est ce que montre également Denis Bertrand dans son *Précis de sémiotique littéraire* où il parle d'une *croissance-mère* et d'un *croire perceptif* qui sont au fondement de la perception et de l'hallucination. Définis comme une « *modalité génératrice de cet entrelacs de la perception où le sujet et l'objet fondent leur lien de valeur réciproque et existent l'un pour l'autre*¹³³ », ils consistent en un entrelacement du sensible et de l'intelligible. Denis Bertrand distingue ensuite deux ordres du croire perceptif : l'ordre intersubjectif et l'ordre intra-subjectif.

L'ordre intersubjectif instaure la signification à partir d'un consensus des sujets, c'est-à-dire à partir de l'accord ou de l'homogénéisation de la perception intra-subjective des différents sujets de perception. Il « *énonce les conditions d'un assentiment partagé sur les modes de réalisation discursive de la figurativité (iconisation, thématisation notamment). Il fonde le lien social et a pour objet les valeurs réalisées dont le tissu figuratif est porteur. C'est le croire doxologique*¹³⁴ ». Il représente, en conséquence, un mouvement de constitution ou de construction du sens, celui-ci étant de caractère social. Il précède nécessairement l'hallucination qui n'est définie en tant que telle qu'à partir de ce croire doxologique car elle met en place un mouvement de déconstruction ou de reconstruction du sens. Elle relève de l'ordre proprement intra-subjectif, qui « *énonce les conditions de l'adhésion du sujet de la*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 222.

¹³¹ *Ibid.*, p. 224.

¹³² *Ibid.*, p. 234.

¹³³ BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 157.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 158.

perception à l'apparaître sensible. Engageant alors l'affect, cette variété fiduciaire a pour espace celui des valences perceptives, tendues entre l'amont du sens et l'outré-sens¹³⁵ ».

Denis Bertrand définit alors l'hallucination, toujours « *en amont du contrat intersubjectif¹³⁶* », comme une disjonction entre ces deux ordres, comme une disjonction entre le sujet et son croire. Si le sujet n'adhère pas à la perception partagée et considérée comme réelle, ce sont les sensations de son propre corps qui informent et orientent la signification en constitution. Comme l'exprime Denis Bertrand, « *dans cette inhérence du sujet à lui-même, dans un monde qui n'a pas inventé le "il" de la distance et de l'objectivité, restent des "ondes", des entrelacements, des "vibrations", des "trames", des "tressaillements", c'est-à-dire des figures de l'intensité, de pures valences du sensibles¹³⁷* ». Suivant cette conception sociale du monde réel, nous pouvons, enfin, constater au sujet de l'hallucination avec Merleau-Ponty, qu'elle « *n'est pas dans le monde mais devant lui¹³⁸* ».

Une telle définition logique et phénoménologique de l'hallucination peut nous permettre de penser la contemplation, dans les différentes formes de cette « *mimésis de l'irréel* » dont parle Riffaterre. Nous avons vu que toute modification de l'objet, de sa forme et de sa signification relève de l'hallucination. S'agissant d'un mouvement de comparaison, la métamorphose du manteau troué du mendiant en un ciel étoilé, n'est en réalité que la modification de la perception, remettant en cause la réalité même de l'objet qui subit la métamorphose.

L'objet en question, soumis à une telle transformation au sein de la figure de la métaphore, devient une construction abstraite et une pure vision comme le montre un beau texte d'Émile Verhaeren, dans son ouvrage *Hugo et le romantisme*. Résumant et ramassant, en quelque sorte, l'imagerie hugolienne de l'horreur, il montre que ce que l'on considère, à partir d'une dénomination – d'un mot – dans la langue, comme objet en soi, délimité, objectivement visible et existant, se dissipe sous le regard contemplatif et hallucinatoire, obéissant aux inflexions et aux nuances de l'émotion, dont nous verrons plus tard la portée, comme la fumée : « *La mer ! quelle vision ; vision de bataille où chaque flot devient un lutteur serrant, nouant, étouffant avec ses bras d'onde le flot voisin, où renversement des vagues de phosphore, livides comme des chevelures de mortes, où s'entrechoquent des clameurs, des déchirements, des sifflements, des voix fuyantes, et qui semblent pourtant*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice : *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 391, cité de BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire, op. cit.*, p. 156.

éternelles. L'abîme ! L'ancre ! Le gouffre ! quelle autre vision, vision de tumulte, d'inextricabilité, de fourmillement, où se croisent et s'entrecroisent comme des racines d'arbre sous la terre avec le même serpentement traître et pervers, les ombres, les remords, les hideurs, les monstres, les ébauches ! La nuit enfin, quelle autre vision encore, vision de feu noir, dévorateur implacable, lueur de marbre, d'argent et d'ébène, profondeur flammée, immensité où les constellations sont des Gorgones, les comètes des Furies, les étoiles des Méduses, où les mondes les plus lointains, reculant toujours plus profondément, semblent fuir devant l'horreur des choses et pâlir devant une énigme fixe et traverser le vide silencieux des espaces avec tremblement et défaillance !¹³⁹ ».

Nous sommes sensibles en particulier à la distribution textuelle des figures poétiques fondées sur la ressemblance ou la dissemblance qui construisent littéralement ces visions hallucinatoires, permettant le passage d'un concept-objet à un autre au sein d'une comparaison ou d'une métaphore. Ces figures procèdent soit par la substitution des termes, propre à la métaphore comme lorsque chaque flot « *devient un lutteur* », soit par leur rapprochement, construit par la coordination (par exemple, à travers le comparatif « *comme* »), ou la subordination de ces termes (tels les « *bras d'onde* » ou encore le verbe *sembler* que les objets ou leurs qualités déterminent comme c'est le cas de ces adjectifs antonymiques des « *voix fuyantes* » qui « *semblent pourtant éternelles* » ainsi que dans la personnification où « *les mondes les plus lointains* » reculent et « *semblent fuir devant l'horreur des choses* »).

C'est dans ce sens que nous abordons la figure de ressemblance comme transcription de l'acte abstrait de la métamorphose du visible. Suivant le commentaire de Léon Émery, l'univers ne se montre chez Victor Hugo qu'en tant que « *métaphore développée* », c'est-à-dire comme « *un système d'images en lesquelles s'exprime aux yeux du contemplateur l'essence même du réel*¹⁴⁰ ». La contemplation est à interpréter, toujours selon Léon Émery, comme « *un acte de foi en l'intuition philosophique et en son rôle de synthèse mouvante*¹⁴¹ ». La « *synthèse mouvante* » renvoie à l'instabilité de la signification, à la signification en tant qu'instabilité, qu'elle soit de l'ordre de la logique ou de la phénoménologie. Qu'elle relève de l'abstraction ou de la vision, il nous semble qu'elle est abordée chez Victor Hugo, du point de vue de l'objet et du visible, dans une perspective proche de celle des théories de la signification en devenir, c'est-à-dire au modèle narratif de la signification.

¹³⁹ VERHAEREN, Émile : *Hugo et le romantisme*. Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 78.

¹⁴⁰ ÉMERY, Léon : *Vision et pensée chez Victor Hugo*. Lyon, "Les Cahiers libres", s.d., p. 54.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

La même dialectique est également à l'origine de la conception particulière de l'antonymie dans l'imaginaire hugolien : « *Aussi bien qu'un hégélien déclaré, Hugo comprend que les antinomies ne peuvent se concilier que par le devenir¹⁴²* ». Le sens en devenir, en éternelle (con)figuration, est à l'origine de l'ébranlement proche de l'extase chez le poète et le mage, capables de contenir les esquisses de l'univers, les commencements des formes, les séquences des rapports, et de sentir l'avènement du sens en eux car ils « *s'enivrent au contraire de toutes les formes de la vie ; une immensité panique est en eux ; les rythmes et les frissons de l'univers se croisent en leur être démesuré et vibrant. Cette espèce de puissance orgiastique devient en eux, par le miracle intellectuel dont le pâtre, qui les préfigurait, nous a donné la formule, source des inspirations les plus hautes¹⁴³* ».

Cet enivrement, cette panique, ces frissons, cette vibration et cette puissance dont parle le critique apparaissent comme un vécu proprement métaphorique et métamorphique, celui de la transformation du monde, le dépouillement d'un monde autre à l'intérieur du monde, le passage vers cet autre monde. La contemplation est dès lors à la fois, d'une part, le mouvement d'effacement et de disparition des formes et, d'autre part, la métamorphose en un monde nouveau, la recombinaison des éléments en de nouvelles formes ; elle « *ne savait d'abord qu'effacer l'univers banal, le réduire du moins à quelques signes sommaires ; maintenant elle sait combiner ces signes en figurations intenses, en paysages métaphysiques aussi difficiles à définir que les schèmes bergsoniens et porteurs comme eux d'une essentielle réalité, à la fois visuelle et motrice¹⁴⁴* ».

Nous pouvons maintenant distinguer trois domaines de figures de l'hallucination : *les figures de transformation*, formées sur le plan linguistique, comme figure de substitution de mots à partir de la ressemblance et dont nous avons analysé l'enjeu à l'instant ; *les figures de disparition* (ou d'effacement) et *les figures d'apparition* (apparaissent sous la forme de la personnification). Nous allons maintenant aborder ces deux derniers domaines de figures de l'hallucination : d'une part, l'effacement et la disparition des objets et, d'autre part, les figures d'apparition qui entraîneront une réflexion sur les figures de la transcendance et les hallucinations à proprement parler, c'est-à-dire les apparitions dans le sens premier du terme.

¹⁴² *Ibid.*, p. 59.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

Ombres et figures de l'effacement

Comme nous venons de le constater, les figures de modification du réel et du monde sensible peuvent se manifester comme la réduction des objets allant jusqu'à leur disparition. Le premier degré de ce type de modification de la vision est la réduction des objets aux formes géométriques. Elle procède d'un mouvement inverse que le mouvement de surimpression décrit précédemment, positif car relevant de l'addition et de superpositions des formes multiples.

Dans ce deuxième cas, la vision procède à un effacement des parties, c'est-à-dire des qualités dont les objets sont dotés, allant jusqu'à leur disparition. S'ils ne disparaissent pas, les objets sont alors généralisés et réduits à des formes géométriques. Celles-ci représentent un état incomplet de l'objet, c'est-à-dire un état intermédiaire entre l'apparition et la disparition, entre le visible et l'invisible. Il s'agit de formes pures, situées entre l'objet particulier et sa représentation visuelle à caractère universel que François Vanoosthuyse décrit comme « *images primaires, minimales, peu denses*¹⁴⁵ » – en y classant les ombres, les brumes, les fumées, les lueurs, les nappes, les points lumineux qui indiquent la présence approximative de l'objet mais en même temps l'effacent à demi, le cachent, le voilent.

Mais il y a, également, comme un ultime état de la forme, l'effacement des limites, des contours, des formes. Le rôle du regard est, en conséquence, complété, accompagné par le non-regard, assurant la disparition des formes figées et surchargées de significations anciennes. C'est pourquoi, selon Pierre Laforgue, la cécité est un des attributs de l'hallucination même et Œdipe la figure emblématique de la contemplation telle que Hugo la conçoit, en tant que « *l'homme confronté au mystère de l'Être ; il est aussi la figure du poète, en ce sens que sa cécité, loin d'être un châtiment, est un des attributs de sa fonction, sinon le seul. Attribut qui lui permet de connaître, sur le mode de la contemplation, le réel, c'est-à-dire la réalité de la réalité*¹⁴⁶ ».

Michael Riffaterre parle à propos de l'effacement des contours et des formes, que nous lègue la langue et notre croyance empirique, d'un « *cauchemar de la matière : absence de forme, tumulte obscur, grouillement nocturne de fosse aux serpents, voici le Chaos primitif* » où « *il suffit que le fourmillement cesse : les masses se figent, l'hallucination durcit, la réalité*

¹⁴⁵ VANOOSTHUYSE, François : « Espaces, formes, objets des "Contemplations" » in *L'œil de Victor Hugo*, op. cit., p. 380.

¹⁴⁶ LAFORGUE, Pierre : « Les yeux crevés d'Œdipe ou Poésie et contemplation » in *L'œil de Victor Hugo*, op. cit., p. 405.

*se recompose*¹⁴⁷ ». Comme il souligne également, cette décomposition cauchemardesque et cet effacement des objets peuvent prendre aussi la forme d'une fluidification des solides qui aboutit, en effet, à l'effacement des formes, à la fusion et la disparition des objets.

La prédominance des matières peu denses, liquides ou gazeuses, peu stables, coulantes, changeantes, amorphes, participe à la conception du visible chez Victor Hugo qui tend vers la disparition où les formes sont affichées uniquement afin d'être niées. Ainsi, les figures poétiques, représentant le monde dans son aspect insondable comme un « *gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur*¹⁴⁸ », tendent vers la forme ultime de la manifestation de l'être à laquelle mène la contemplation et qui est l'infini, l'amorphe, l'illimité : l'unité.

Prolonger le mouvement de réduction et de généralisation à l'infini aboutit, au-delà de l'absolue fusion des formes, à l'unité. Telle est la leçon du poète au commencement du sixième et dernier livre des *Contemplations*, qui « *au bord de l'infini* », contemplant la nature, a « *devant les yeux les ténèbres. L'abîme / Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime / Était là, morne, immense ; et rien n'y remuait*¹⁴⁹ ». Ce monde amorphe, contenant le mal absolu, est à l'opposé du monde du bien, lui aussi amorphe, mais englobant l'amour universel, constitué de l'abstraction pure :

*L'être créé, paré du rayon baptismal,
En des temps dont nous seuls conservons la mémoire,
Planait dans la splendeur sur des ailes de gloire ;
Tout était chant, encens, flamme, éblouissement ;
L'être errait, aile d'or, dans un rayon charmant,
Et de tous les parfums tour à tour était l'hôte ;
Tout nageait, tout volait. [...]*

Nous pouvons comprendre, en les comparant, que ces deux mondes sont extrêmes et représentent les mondes-limites, les frontières infranchissables du descriptible et du pensable ; mais également qu'on les atteint, en termes de la logique, à travers le passage du particulier à l'universel et inversement, de l'universel au particulier. La demeure de l'esprit, remplie d'une lumière éblouissante qu'est l'amour divin, n'est que l'abstraction pure, c'est-à-dire la forme limite du général et du conceptuel ; tandis que le monde des ténèbres est un

¹⁴⁷ RIFFATERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 230.

¹⁴⁸ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 391.

¹⁴⁹ HUGO, Victor : « Le pont », VI, 1, *ibid.*, p. 297-298.

monde fait de la matière pure – c'est le règne de la particularité sur l'abstraction et sur l'universel. Selon cette articulation logique du manichéisme hugolien, si la matière incarne le mal, si elle est obscure, c'est parce qu'elle incarne le plus haut degré de l'existence particulière, irréductible à la pensée, infranchissable et insaisissable par l'abstraction.

Enfin, la contemplation tend vers la généralisation et vers l'Unité non seulement par l'effacement, mais aussi à travers le premier type logique de la vision contemplative, celui de la comparaison. Celle-ci consistait, comme nous l'avons vu, à étendre la forme et la signification de l'objet à l'infini à travers d'autres objets par ressemblance. Or dans le système hugolien, tout porte en soi la part de Dieu : tout est réductible, selon des degrés différents, à l'abstraction, au concept, à la généralisation. Tous les êtres et objets peuvent ainsi être rapprochés, car ils se ressemblent à travers cette part divine en eux. Elle génère une signification absolue, une sur-signification, une harmonie universelle des correspondances invisibles mais qui bascule en même temps vers la non-signification qu'est la confusion ou le chaos.

La multiplicité s'abolit, s'écroule dans l'unité. Si un objet peut signifier une chose mais en ayant, en même temps, une infinité d'autres significations qui ne dépendent que du regard que l'on y projette, la signification est à la fois totale et nulle. Comme l'exprime Myriam Roman dans son article « La ressemblance : être et ne pas être, "être comme"... », « *les ressemblances du poète Hugo ne sont pas des jeux de langage, mais traduisent l'intuition plastique d'une unité de l'Être. Et ce n'est pas sans effroi que l'œil note "ces symétries du mystère". La ressemblance hugolienne ne désigne ni une pure apparence (le monde ressemblant n'est pas une illusion factice), ni une transparence (les analogies sont brouillées, réinvesties par la dissemblance). Elle se trouve justement entre les deux, comme la nature, elle-même à la fois "apparence" et "transparence"¹⁵⁰ ».*

L'Unité, c'est le chaos primordial, le chaos premier qui précède le monde tel que l'homme le connaît. L'Unité, c'est la pure présence du monde, la présence donnée, offerte. C'est la matrice du possible et de l'espoir où tout peut advenir, le bien comme le mal, suivant une décision, une action. L'Unité se confond avec la notion de Dieu comme ce qui précède le sens de l'Être, dans la mesure où, étant dans les choses et non pas une chose lui-même, il est le principe créateur. Derrière cette apparence-transparence du monde se tient, en réalité, une instabilité fondamentale du sens.

¹⁵⁰ ROMAN, Myriam : « La ressemblance : être et ne pas être, "être comme"... » in *L'œil de Victor Hugo, op. cit.*, p. 284.

Il n'y a pas, dans l'univers hugolien, de réalité objective au sens scientifique du terme. Étant plutôt un principe, il n'est pas une forme en soi ; il est en perpétuelle transformation. Ainsi selon Ludmila Charles-Wurtz, « *appliquant la loi d'unité qui régit la nature – le grand est dans le petit, le soleil dans la fleur, le monde dans l'atome –, le recueil tend à englober toute la littérature, c'est-à-dire toute la réalité. Il appartient en cela au XIX^e siècle : la volonté de totalisation que manifestent Les Contemplations renvoie à une conception de l'univers comme entité cohérente et intelligible de part en part¹⁵¹* ». C'est suivant cette conception totalisante du monde que dans le poème « Magnitudo parvi », quand « *les choses s'effaçaient, blêmes, diminuées, / sans forme et sans couleur* », la contemplation mène vers la vision de l'unité, pure luminosité, le principe divin :

*Il ne voit plus saturne pâle,
Mars écarlate, Arcturus bleu,
Sirius, couronne d'opale,
Aldebaran, turban de feu ;*

*Ni les mondes, esquifs sans voiles,
Ni, dans le grand ciel sans milieu,
Toute cette cendre d'étoiles ;
Il voit l'astre unique ; il voit Dieu.¹⁵²*

La suite du poème indique une coïncidence entre l'unité des formes et Dieu comme principe créateur des formes ; le poème traite alors du doute comme remise en question des formes visibles et comme source de la vision poétique et de l'effacement des formes, le doute « *qu'entourent les vides, / Bord que nul ne peut enjamber* », le doute comme « *roche où nos pensées / Errent loin du pré qui fleurit, / où vont et viennent dispersés / Toutes ces chèvres de l'esprit¹⁵³* ». Le doute relève de la perception et des vérités perçues et il s'agit, par conséquent, d'un doute phénoménologique et logique, engageant la signification et faisant passer le monde sensible à l'ordre du mystère, c'est-à-dire du non-sens.

Nous reviendrons sur l'articulation entre l'unité et Dieu plus loin ; notons à présent le caractère logique non seulement de l'hallucination, mais aussi de la notion de *doute* qui

¹⁵¹ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Les Contemplations de Victor Hugo, op. cit.*, p.144.

¹⁵² HUGO, Victor : « Magnitudo parvi », *Les Contemplations, op.cit.*, p. 197.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 197-198.

l'accompagne et qui participe à son avènement, affilié comme elle à la contemplation. Ainsi, lorsque dans leur ouvrage *De Chateaubriand à Baudelaire*, Max Milner et Claude Pichois parlent d'un obscurcissement de la perception et d'une hantise du sombre auxquels répond, « *sur le plan de la réflexion métaphysique et religieuse, l'accentuation du thème du doute*¹⁵⁴ ».

Comme le suggère Riffaterre, si l'infini, que nous envisageons toujours en tant que signification du monde extérieur, en tant que catégorie ou problème logique, est chez Hugo insondable, ce n'est peut-être pas autant pour l'immensité de l'entreprise que par l'effroi. Il constate, en effet, que « *toute sa poésie métaphysique est une exploration de l'inconnu, mais plutôt la pose du plongeur qu'une plongée au fond de l'abîme ; l'effroi toujours l'arrête. Le problème n'est jamais résolu ; le mystère n'est jamais éclairci*¹⁵⁵ ». Cet extraordinaire enlacement du visible et de l'invisible, cette invisible discursivité du monde visible, ce générateur d'infinis mondes possibles, est à la fois célébré et redouté, nécessaire et dangereux.

En effet, ce n'est qu'en tant qu'un avertissement à l'homme et à sa spiritualité que Hugo évoque cet infini au-delà qu'est le domaine de la matière : « *Que voulez-vous puiser dans ce puits formidable ? / Et pourquoi jetez-vous la sonde à l'insondable ? / Qu'y voulez-vous puiser ? [...] Dans ce gouffre où la larve entr'ouvre son œil terne, / Dans cette épouvantable et livide citerne, / Abîme de douleurs, / Dans ce cratère obscur des muettes demeures, / Que voulez-vous puiser, ô passants de peu d'heures, / Hommes de peu de pleurs ?*¹⁵⁶ ». Comme nous le verrons chez Deguy qui fait de l'acte poétique un acte proprement éthique, l'impératif de la contemplation hugolienne est, en effet, le principe éthique ou l'*amour*. Incarné par Dieu, qui devient le synonyme même de cet amour universel, la religion représente la seule manière de construire un monde juste – la prière devient chez Hugo le « pont » entre le visible et l'invisible, entre le monde de la matière et le principe éthique, entre la substance et sa forme :

[...] *Un fantôme blanc se dressa devant moi
Pendant que je jetais sur l'ombre un œil d'alarme,
Et ce fantôme avait la forme d'une larme ;
C'était un front de vierge avec des mains d'enfant ;
Il ressemblait au lys que la blancheur défend ;*

¹⁵⁴ MILNER, Max et PICHOSIS, Claude : *De Chateaubriand à Baudelaire*. Paris, Flammarion, 1996, p. 360.

¹⁵⁵ RIFFATERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 236.

¹⁵⁶ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 4, *Les Contemplations*, op. cit., p. 316.

*Ses mains en se joignant faisaient de la lumière.
Il me montra l'abîme où va toute poussière,
Si profond, que jamais un écho n'y répond,
Et me dit : – Si tu veux, je bâtirai le pont.
Vers ce pâle inconnu je levai ma paupière.
– Quel est ton nom ? lui dis-je. Il me dit : – La prière.*

Figures de la transcendance

L'hallucination est à l'origine non seulement des figures fondées sur la comparaison (comme la métaphore), mais également de la personnification car, à l'issue de l'hallucination auditive, comme dans le poème « Horror », « *l'eau sanglote* » et « *à l'esprit la forêt communique / un tremblement contagieux*¹⁵⁷ ». Ce même procédé est ainsi également au fondement de l'omniprésence de la parole dans le monde hugolien où, sous la forme de la personnification, tout parle comme dans la somme poétique des *Contemplations* qu'est « *Ce que dit la bouche d'ombre* ». Fondée elle aussi, comme la comparaison, sur l'attribution hallucinée de certaines propriétés aux objets dont ceux-ci ne sont pas porteurs en dehors de la poésie, la personnification anime les objets inanimés et transforme les bruits de la nature en bruits signifiants, en voix, en cris, en paroles :

*Crois-tu que l'eau du fleuve et les arbres des bois,
S'ils n'avaient rien à dire, élèveraient la voix ?
Prends-tu le vent des mers pour un joueur de flûte ?
Crois-tu que l'océan, qui se gonfle et qui lutte,
Serait content d'ouvrir sa gueule jour et nuit
Pour souffler dans le vide une vapeur de bruit,
Et qu'il voudrait rugir, sous l'ouragan qui vole,
Si son rugissement n'était une parole ?¹⁵⁸*

Du point de vue de l'analyse sémantique, la personnification est hallucination dans la mesure où elle procède par l'effacement de la frontière figée et ordinairement acceptée, entre

¹⁵⁷ HUGO, Victor : « Horror », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 350.

¹⁵⁸ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 386-387.

la catégorie de l'animé et de l'inanimé. Comme le remarque Guy Rosa dans son article « "De la taupe au lynx" : l'extension du domaine du visible dans la poésie de Hugo », cette logique visionnaire, situant le monde entre l'apparition et la disparition, procède du « *franchissement des catégories inanimé / animé, matériel / spirituel, inerte / vivant, muet / parlant, etc.*¹⁵⁹ ». Elle est, plus concrètement, le rapprochement et la subordination entre deux sémèmes dont l'un est porteur du sème « *animé* » et l'autre « *inanimé* » ; ou encore, entre deux sémèmes dont l'un seulement contient le sème « *humain* ». Elle est tributaire, par conséquent, de la tension sémantique ainsi créée qui est une tension entre le réel et l'irréel, entre le sens commun et l'hallucination. Si la personnification peut être considérée comme une forme d'hallucination et comme cette dernière se définit en opposition ou en rupture avec ce qu'on désigne par réel, l'irréalité de la personnification consiste en ce rapprochement de deux sèmes contradictoires. La poésie hugolienne devient, à partir du phénomène d'hallucination que nous avons réduit ici à une inquiétante combinatoire sémantique, un lieu de multiplication et de superposition des instances de paroles, d'une part, et de regards, de l'autre.

L'hallucination comme composante – ou comme fondement – de la contemplation permet ainsi d'établir une continuité entre l'humain et la nature vivante, y compris les éléments appartenant à la nature inerte. Si les objets sont réduits, sous le regard du poète, à de pures abstractions, de purs faisceaux de significations et si le rôle du poète est de saisir, de voir, d'entendre ces significations profondes du monde, ainsi les objets deviennent discours eux-mêmes pour que leur sens soit communiqué, entendu.

Vêtue ainsi de la figure poétique de la personnification, car tout parle, tout vit, tout sent, la vision ou la contemplation instaure une continuité entre le poète – celui qui contemple – et le monde contemplé qui l'entoure ; le poète étant physiquement, corporellement relié au monde, ayant « *les plis des robes pleins d'étoiles, / Les barbes au gouffre du vent*¹⁶⁰ » et doté d'omniscience car les poètes ou les mages qui

[...] *savent ce que le soir calme*
Pense des morts qui vont partir ;
Et ce que préfère la palme,
Du conquérant ou du martyr ;
Ils entendent ce que murmure

¹⁵⁹ ROSA, Guy : « "De la taupe au lynx" : l'extension du domaine du visible dans la poésie de Hugo » in *Œil de Victor Hugo, op. cit.*, p. 425.

¹⁶⁰ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 371.

*La voile, le gerbe, l'armure,
Ce que dit, dans le mois joyeux
Des longs jours et des fleurs écloses,
La petite bouche des roses
À l'oreille immense des cieux.*

En attribuant à la nature la sensibilité, Hugo aboutit ainsi à sa conception animiste de l'univers. Celle-ci implique une éthique non-anthropocentriste : la nature dans son ensemble devient l'objet des jugements moraux car elle est dotée de la sensibilité, de la douleur et de la souffrance.

Figures du regard

Le monde hugolien est construit à partir de cette sensibilité fondamentale qui signifie une inquiétante réciprocité démesurée, où tout est sensibilité et, en même temps, où la sensibilité signifie comprendre, appréhender, recevoir le sens des choses. Ainsi, chez Victor Hugo, tout parle et tout voit : tout devient vision, œil, regard. Cette multiplication vertigineuse des instances de la parole et du regard correspond, en réalité, à une logique existentielle, comme la sémiotique des formes de vie. Dans ce sens, la constitution de la signification s'effectue en fonction de la sensibilité, celle-ci étant soumise à la nécessité, à l'impératif de la *vie*. Quant à la prolifération des instances voyantes, elle est le corollaire des phénomènes de la sensibilité et de la contemplation. La contemplation requiert, en effet, une dissolution du sujet de la contemplation et sa fusion avec l'objet : « *Le moi n'est pas le centre de ce monde, ni Dieu, ni aucune instance particulière. [...] Tout est œil. Les cailloux, les larves ont des yeux, les globes ont des prunelles, Dieu regarde fixement. Ce que le poète regarde le regarde, et d'une manière générale tout sujet est objet, tout objet est sujet*¹⁶¹ ». Le décentrement du regard franchit de nouveau la frontière entre les catégories de l'animé et de l'inanimé et génère la figure de la personnification, particulièrement féconde du point de vue de l'acte de parler et de l'acte de voir.

Les images qui permettent de matérialiser la parole et le regard, qu'il s'agisse de la métaphore ou de la personnification, sont les images fondatrices de la poésie lyrique des

¹⁶¹ VANOOSTHUYSE, François : « Espaces, formes, objets des "Contemplations" » in *L'œil de Victor Hugo*, op. cit., p. 384-385.

Contemplations, des images-modèles de l'imaginaire hugolien, comme l'œil-globe et la bouche-tombeau dont François Vanoosthuysse offre un fascinant répertoire et les analyse dans l'ouvrage collectif *Œil de Victor Hugo* que l'on vient de citer. Enfin, suivant Jean Gaudon dans *Le temps de la contemplation*, l'omniprésente instance du regard rejoint ainsi la conception divine, c'est-à-dire éthique, de la contemplation : « *L'œil fixe est, chez Hugo, le signe de Dieu. [...] Il signifie simplement que le regard omniprésent de Tout-puissant ne cesse de suivre l'homme et de peser sur le coupable*¹⁶² ».

Figures de la parole

L'hallucination visuelle et auditive à la fois sont, enfin, à l'origine de certaines instances de parole qui tiennent une place tout à fait particulière dans la poésie de Victor Hugo : les figures de la transcendance – le spectre, l'ange et les morts. Il s'agit alors, nous semble-t-il, de l'hallucination telle que la définit Riffaterre, c'est-à-dire d'une sensation sans objet qui la produit. Nous verrons dans la partie suivante, consacré à Deguy, la place que tient le phénomène d'apparition également dans la poésie de celui-ci.

Chez Hugo, il s'agit, comme nous l'avons déjà esquissé, d'hallucinations à la fois visuelles et auditives, telle la « *bouche d'ombre* ». Le spectre ouvre et referme le recueil des *Contemplations* et sa parole se joint et se mêle à la parole du poète tout au long du recueil ; elle l'accompagne, la complète, se confond avec elle parfois. Le spectre est l'interlocuteur intime du poète, son reflet intérieur ; il est ainsi le point de basculement du monologue en dialogue, source du dialogisme dans la poésie hugolienne, dynamique proto-dialogique du monologue lyrique (du sujet lyrique). Il nous semble, par conséquent, que l'instance du spectre remet en question le statut énonciatif et sémiotique de l'instance même du poète et de l'écrivain, mais également, d'un côté, de la parole, orale et écrite, et de l'objet du livre, de ses fonctions et de ses effets.

Le spectre apparaît, en effet, dès les premiers vers des *Contemplations* comme une voix sans corps et sans organes vocaux. L'audible précède le visible, exactement comme le lisible remplace le corps visible et audible de la personne du poète qui prend la parole en même temps que le spectre : « *Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieux, / [...] Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux / Ne voyait pas la bouche*¹⁶³ ». Ce n'est qu'au fur et à mesure

¹⁶² GAUDON, Jean : *Le temps de la contemplation*. Paris, Honoré Champion, 2003, p. 317.

¹⁶³ HUGO, Victor : « *Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants...* », *Les Contemplations*, op. cit., p. 31.

que le recueil avance que le spectre acquiert de la consistance matérielle, compose un corps et se montre enfin dans toute son immensité hallucinatoire : « *Le spectre m'attendait ; l'être sombre et tranquille / Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit, / M'emporta sur le haut du rocher [...]*¹⁶⁴ ». Mi-audible et mi-visible, le spectre hugolien est défini par Ludmila Charles-Wurtz comme « *l'emprise inintelligible de la matière de l'esprit, de la fange sur l'azur : c'est une présence opaque qui se dérobe au langage*¹⁶⁵ ».

L'ensemble de ce poème, situé au seuil du recueil, est constitué d'une mise en scène du discours direct du spectre qui s'adresse au poète, l'interpelle, l'incite à l'écouter tout au long du poème, à travers l'impératif à la deuxième personne du singulier et du pluriel (« *causons*¹⁶⁶ », « *sache que...*¹⁶⁷ »). L'autorité du poète et celle du spectre se trouvent même inversées, lorsque la parole du poète reste inaudible et le spectre seul détient la parole : « *Esprit ! Esprit ! Esprit ! m'écriais-je éperdu. / Le spectre poursuit sans m'avoir entendu...*¹⁶⁸ ».

Enfin, c'est également la réalité et l'effet de la parole du poète même qui sont remis en question. Cette interrogation sur l'origine et la provenance de la voix et de la parole poétique pourrait être articulée, en linguistique d'énonciation, comme une déformation de la situation d'énonciation. La voix poétique devient dans les *Contemplations* une voix fantomatique, relevant proprement de l'hallucination. « *Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort*¹⁶⁹ », Hugo écrit-il dans la *Préface*. Si la linguistique d'énonciation, telle que la fonde Benveniste, enseigne que toute prise de parole s'effectue dans le cadre d'une situation constituée par l'énonciateur et l'énonciataire autour d'un message, elle pose notamment la présence simultanée d'un sujet émetteur et d'un sujet récepteur.

Or cette composante de la prise de parole par le poète est doublement défaillante. D'un côté – du côté du poète – le recueil est dédié à sa fille morte, absente dans la mort ; il ne s'adresse à personne. Du côté du lecteur, celui-ci lit une parole, entend une voix, mais dont l'auteur est absent : n'est présent que le livre. Quelqu'un parle mais n'est pas là. Le lisible est inaudible. L'écriture modifie ainsi le fond même de l'énonciation, assurant une présence dans l'absence, présence à la fois effective et hallucinée.

¹⁶⁴ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, op. cit., p. 386.

¹⁶⁵ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris, Éditions Champion, 1998, p. 245.

¹⁶⁶ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, op. cit., p. 387.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 388.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 389.

¹⁶⁹ HUGO, Victor : « Préface », *Les Contemplations*, op. cit., p. 27.

Reste encore le livre. Le poète consacre à la question de sa prise de parole et de l'interlocuteur l'ultime poème du recueil, « À celle qui est restée en France ». Dans ce poème, la parole du poète devient à présent un livre, comme objet jailli d'« *un tourbillon d'écume*¹⁷⁰ ». Le poète est, en effet, tout à fait sensible non seulement à cette transformation de la parole – qui est d'abord une voix – en objet du livre mais à l'aspect fantomatique qu'elle procure à son dire : « *Prends ce livre, et dis-toi : Ceci vient du vivant / Que nous avons laissé derrière nous, rêvant. / Prends. Et quoique de loin, reconnais ma voix, âme !*¹⁷¹ ». Dans ce monde où la vie déborde dans l'exil et la mort, l'éloignement, la séparation et la disparition ; dans ce monde constitué de souvenirs où seulement la mémoire est réelle, où l'absence se fait douleur et où le deuil traduit une émotion sans objet, seul le livre, ce « *don mystérieux de l'absent à la morte*¹⁷² », fait présence :

*Que ce livre, du moins, obscur message, arrive,
Murmure, à ce silence, et, flot, à cette rive !
[...] Qu'il soit le cri d'espoir qui n'a jamais menti,
Le chant du deuil, la voix du pâle adieu qui pleure,
Le rêve dont on sent l'aile qui nous effleure !
Qu'elle dise : Quelqu'un est là ; j'entends du bruit !
Qu'il soit comme le pas de mon âme en sa nuit !*¹⁷³

Parallèlement aux spectres, effrayants, terribles, qui incarnent la matière et le mal, le monde hugolien est peuplé d'anges, « *blancs et sublimes*¹⁷⁴ », incarnations de l'esprit pur. Surgissement du visible sur le fond de l'invisible, l'ange est non seulement l'apparition et l'hallucination par excellence, mais il incarne, dans l'imaginaire hugolien qui est, en effet, l'imaginaire chrétien, le domaine de l'abstrait et de l'intelligible. Il est, selon Ludmila Charles-Wurtz, « *intermédiaire entre Dieu et l'homme : conformément à l'étymologie, l'ange est un "messenger" qui donne voix à "l'infini muet"*¹⁷⁵ ». Si, a priori, le spectre n'est pas une instance de parole en soi, l'ange existe et se manifeste à travers la parole, domaine propre de l'intelligible et du spirituel, en opposition à la chair et la matière.

¹⁷⁰ HUGO, Victor : « À celle qui est restée en France », *Les Contemplations*, op. cit., p. 411.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 419.

¹⁷² *Ibid.*, p. 415.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 414-415.

¹⁷⁴ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *ibid.*, p. 374.

¹⁷⁵ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 230.

Quant à la présence physique de ces êtres, ils relèvent de l'hallucination. Cela se manifeste notamment dans le caractère éphémère de l'ange. Ainsi, « *de temps en temps* », il « *paraît et s'en va*¹⁷⁶ » comme dans *Les mages*, il « *passé* » comme dans « L'apparition », laissant à l'homme, au poète, comme trace de son passage la plume de son aile. Un autre aspect de la visibilité de l'ange : c'est un être voilé. Ainsi, « *celle qui est voilée*¹⁷⁷ » parle « *du fond d'un rêve* », incitée par le poète à se manifester : « *Sors du nuage, ombre charmante. O fantôme, laisse-toi voir !*¹⁷⁸ ».

Un troisième type d'êtres cohabitent le monde hugolien avec les hommes et font l'objet de la vision hallucinatoire : les morts. Les morts sont, chez Hugo, définis d'emblée comme l'extinction de la voix. Inaudibles, la perception de ces êtres représente une strate plus profonde encore de l'hallucination. Si l'hallucination génère un réel autre, un réel irréel, indiquer l'impossibilité de cette voix hallucinée, l'impossibilité de l'hallucination, signifie indiquer un irréel non-réalisé et non-réalisable : la mort, c'est l'impensable par excellence. Les morts ne sont mis en scène que pour montrer leur incapacité à communiquer : leur inconsistance matérielle et substantielle est telle qu'elle ne permet pas de surmonter l'abîme séparant la réalité de l'hallucination. Ainsi, dans « Claire P. », devant le tombeau de sa fille morte, la mère ne parvient pas à instaurer le dialogue avec elle ; lorsqu'elle parle à sa fille, « *quelqu'un le lui défend*¹⁷⁹ ».

Mages

Dans ce monde instable, décentré, peuplé de regards et de paroles, où tout est réciprocité et sensibilité, c'est-à-dire perception par les sens, le dialogue avec les anges, les spectres et les morts est, lui aussi, conditionné par la sensibilité. Seules quelques personnes atteignent ce fonctionnement extrême, cette extrême intensité de la vue et de l'ouïe. À partir de cette capacité fondamentale qu'est la contemplation, capacité d'abstraction et profonde source de connaissances, ces personnes possèdent un pouvoir sur le monde. De quelle nature est le pouvoir constitué par la contemplation ?

¹⁷⁶ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 374.

¹⁷⁷ HUGO, Victor : « À celle qui est voilée », VI, 15, *Les Contemplations*, op. cit., p. 344.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 345.

¹⁷⁹ HUGO, Victor : « Claire P. », V, 14, *Les Contemplations*, op. cit., p. 271.

Si, comme nous l'avons amorcé, Dieu, « *soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle, / N'est hors de rien, étant la fin universelle*¹⁸⁰ », la véritable *création* du monde (dans le sens de la genèse) correspond, en réalité, à la constitution du sens à travers l'interprétation des objets et des rapports au monde extérieur. Étant plutôt processus que forme, elle doit obéir à ce principe qu'incarne, exprime et représente Dieu. Confondu avec l'amour, le principe fondateur du monde est celui du rapport de l'homme aux autres et au monde qui l'entoure. La substance de la religion hugolienne est d'abord éthique.

Telle est donc également, comme nous l'avons déjà constaté, la substance de la contemplation. C'est pour cela qu'Hugo forge le personnage du poète-mage qui incarne à la fois la capacité de contemplation, de vision poétique et de prophète : le poétique se joint au politique et au religieux. Paul Bénichou affirme dans *Les mages romantiques* précisément cette continuité entre la contemplation et la supériorité du mage au sein des humains, entre sa sensibilité et sa responsabilité, mais aussi cette ampleur des capacités et de la fonction du mage, « *bénéfique à l'égard de l'humanité* » : « *Le génie inspiré d'en haut qui guide les hommes s'appelle bien chez lui le Poète, mais aussi "voyant", "prêtre", "pontife", "prophète", "mage", "célébrateur", "révélateur", toutes désignations qui évoquent sa familiarité avec le surnaturel et le sacré ; aussi "penseur", "rêveur", "songeur", "sage", en tant qu'il exerce la pensée à sa plus haute puissance ; "marcheur", "chercheur", "plongeur", "trouveur" ; signes d'audace et de quête inlassable ; enfin, "apôtre", "missionnaire", "rédempteur", "libérateur", par référence à sa fonction bénéfique à l'égard de l'humanité*¹⁸¹ ».

L'inspiration se joint à la fonction du « *guide* » de l'humanité : chez Hugo, la poésie elle-même devient un devoir moral car elle confond justesse (au niveau de la signification et de la forme du monde extérieur) et justice (le niveau précédant n'étant, en effet, constitué qu'en fonction de l'homme). Inspiré et informé par l'homme et l'amour (ou l'éthique), le poète se fait prêtre de l'humanité. C'est ainsi que s'ouvre le poème dédié aux mages dans *Les Contemplations* : « *Pourquoi donc faites-vous des prêtres / Quand vous en avez parmi vous ? Les esprits conducteurs des êtres [...]*¹⁸² ».

Comme nous l'apprenons dans la suite du poème le mage est donc d'abord celui qui « *voit* ». Suivant le commentaire de Paul Bénichou à propos de la particularité du mage vis-à-vis de ces figures énumérées plus haut, c'est cette vision profonde des choses qui distingue, au fond, le poète – le mage – des autres guides de l'humanité : « *Ce qui met le mage au-dessus*

¹⁸⁰ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations, op. cit.*, p. 389.

¹⁸¹ BÉNICHOU, Paul : *Romantisme français II, Les mages romantiques*. Paris, Gallimard, 1988, p. 1431.

¹⁸² HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 362.

du poète et du prêtre ordinaires, ce n'est pas seulement sa pratique vivante de la méditation, son sentiment de l'infini, c'est surtout un caractère de profondeur, un sens du mystère, un effroi métaphysique que Hugo lui attribue en accord avec sa propre religion : c'est la quête inlassable et l'angoisse du caché, quelque chose en somme d'obstiné et d'éperdu qui fait de lui un personnage hautement pathétique¹⁸³ ».

Mais nous avons vu que le voir hugolien a deux portées qui président à l'accomplissement de la vision hugolienne. D'une part, il inclut le voir poétique qui entrevoit et perçoit le mystère, celui qui efface les formes et les significations établies, situé à la frontière entre le visible et l'invisible. Si « devant notre race asservie / Le ciel se tait, et rien n'en sort¹⁸⁴ » et si « l'homme, qui se sent banni, / Ne sait s'il redoute ou s'il aime / Cette lividité suprême / De l'énigme et de l'infini¹⁸⁵ », les mages sont ceux qui « parlent à ce mystère, / Ils interrogent l'éternel, / Ils appellent le solitaire¹⁸⁶ », leur rôle consistant à faire apparaître le sens du monde extérieur, car « grâce aux penseurs, à ces sages, / À ces fous qui disent : Je vois ! / Les ténèbres sont des visages, / Le silence s'emplit de voix ! Sortant de force, le problème / Ouvre les ténèbres lui-même, / Et l'énigme éventre le sphinx¹⁸⁷ ». Le domaine des mages est, en réalité, celui de l'abstraction, celui de l'esprit, de la pensée et du sens. Leur spiritualité pure les rapproche des anges et leurs pensées sont écrites à l'aide des plumes de leurs ailes. Ils sont « riches de tout ce qu'ils condensent en eux, frappés également d'un rayon spécial venu de Dieu et que symbolise la plume de l'ange tombée du ciel pour être mise en leur main¹⁸⁸ ».

Mais d'autre part, ayant transcendé la matière et la chair, le regard de celui qui contemple permet d'entrevoir et d'englober également le principe créateur de l'univers, désigné comme l'amour universel ou comme Dieu, afin d'interpréter – et de créer – le monde sous les exigences de ce principe. La vision comprise à la fois comme perception et comme cognition, se confond avec la connaissance et celui qui n'est, au départ, qu'un poète, est doté d'un pouvoir supérieur et d'une responsabilité au sein des hommes. La responsabilité de celui qui boit, hors de l'inabordable, / Du surhumain, du sidéral, / Les délices du formidable, / L'âpre ivresse de l'idéal¹⁸⁹ » est, en effet, la substance éthique de ce qu'il voit lorsqu'il cesse de voir, car ceux que Hugo nomme les mages, « murmurant sans

¹⁸³ BÉNICHOU, Paul : *Les mages romantiques*, op. cit., p. 1440.

¹⁸⁴ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 372.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 373.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 375.

¹⁸⁸ ÉMERY, Léon : *Vision et pensée chez Victor Hugo*, op. cit., p. 63.

¹⁸⁹ HUGO, Victor : « Magnitudo parvi », *Les Contemplations*, op. cit., p. 199.

cesse : – Dieu, –¹⁹⁰ », « sombres, ils ont en eux, pour muse, / La palpitation confuse / De tous les êtres à la fois¹⁹¹ ». Percevant la justesse et la justice comme forme possible du monde, leur devoir est dès lors d’édifier et de maintenir un monde juste comme un vent qui « souffle, et souffle encore / Sur ce triste amas agité, / Et de ces os il fait des hommes, / Et nous nous levons et nous sommes, / Et ce vent, c’est la liberté !¹⁹² ».

La poésie devient chez Hugo un véritable devoir et une vocation. Si, en effet, comme l’affirme Bénichou, « c’est sur ces régions inconnues que le Poète-Mage a au moins un commencement de lumières, parce qu’il en perçoit le mystère, et parce qu’il a vocation et mission d’en faire reculer l’obscurité¹⁹³ », c’est parce que cette obscurité est celle de la matière et par conséquent, jugée comme amoral et dangereuse. La proximité entre la poésie et l’éthique est fondamentale. La poésie devient un devoir dans la mesure où percevoir et percer le mystère sont chez Hugo deux activités obligatoirement liées : la contemplation est source de connaissance ; elle permet de percer les apparences. Ainsi se recouvrent et se superposent, dans la personne même du mage, les domaines séparés de la poésie, de la philosophie et de la religion qui sont autant des lieux d’élaboration du sens et de la forme de l’univers, des manières de voir et de concevoir le monde.

Chez Hugo, le regard est une croyance, la croyance est une pensée, la pensée une émotion ; car, comme le remarque Bénichou, Hugo « risque à tout moment de faire éclater la différence qui sépare, en matière de surnaturel, une littérature d’une foi¹⁹⁴ ». Fondée sur un tel enchevêtrement des approches, la religion hugolienne ne peut être soumise ni au dogme ni à l’Église : elle est substantiellement confondue avec la contemplation ; elle est profondément mystique. Ainsi, Dieu ou l’Infini, la Nature et le Poète sont, selon les termes de Paul Bénichou, une « unité étroite qui ne semble requérir aucun supplément étranger¹⁹⁵ ».

Contemplation, Unité et Dieu

L’infini et l’unité, commandés par le mouvement contemplatif tel que Victor Hugo le conçoit, représentent une forme de l’univers qui est à la fois réduction et extension, restriction et généralisation, forme à la fois amorphe et forme absolue, forme irréductible, c’est-à-dire

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 375.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 378.

¹⁹² *Ibid.*, p. 379.

¹⁹³ BÉNICHOU, Paul : *Les mages romantiques*, op. cit., p. 1441.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 1440.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1442.

forme-limite, concept-limite du pensable, du conceptuel et du visible. Le concept de visibilité se tient au fondement de la philosophie et de l'éthique romantique.

Suivant la pensée d'Émile Verhaeren dans son élogieux ouvrage *Hugo et le romantisme*, l'animisme ou le panthéisme hugolien hérite en cela du spinosisme, celui de la « *substance absolue* » qui peut être considérée « *comme pensée ou comme étendue*¹⁹⁶ » et qui est développé par Schelling dans sa théorie sur l'Absolu : « *Il n'y a qu'un seul être, mais cet être unique peut être considéré en même temps, ou tour à tour, comme tout à fait idéal ou tout à fait réel*¹⁹⁷ ». Le romantisme s'approprie cette identité entre la matière et l'esprit qui est au fondement du Dieu-monde de Spinoza, devenu la clé du panthéisme et de l'animisme. Elle donne naissance à « *une conception colossale nouvelle, une vie inédite d'êtres, une transformation de la vision de l'univers*¹⁹⁸ ».

Cette vision est particulièrement en phase avec la contemplation hugolienne. Le Dieu, la religion et la philosophie deviennent une manière logique et phénoménologique de concevoir et de voir l'univers qui sera déterminante, du point de vue du rapport de l'homme à cet univers. Nous verrons qu'une telle conception *logique* aura des implications *éthiques*. Car concevoir la nature comme demeure de l'esprit, la doter du jugement et de la sensibilité, c'est modifier le comportement de l'homme vis-à-vis de cette nature.

La contemplation hugolienne en tant que l'impératif d'une vision-pensée, en tant que constitution de la signification, désigne à la fois un art de la pensée et une exigence éthique car elle est entièrement soumise aux fins de la doctrine du panthéisme qui « *donne vie et parole à l'inanimé, prête l'idée à la fleur, à l'animal, aux phénomènes, aux matins, aux soirs, aux aubes, aux crépuscules, à l'univers entier, écoute – selon le vers de Hugo – le mot mystérieux que chaque voix bégaie, interprète la divinité à travers la nature, et étudie la nature à travers la divinité, couvre et admet tout : le beau, le laid, l'idéal, le grotesque, les ténèbres, les ombres, la lumière [...]*¹⁹⁹ ».

Procédant, comme nous l'avons déjà indiqué, par le mouvement de comparaison, la contemplation est une recherche d'une profonde ressemblance entre les choses et les êtres ; un infini rapprochement abstrait des objets et une perpétuelle source des motifs pour un tel rapprochement. La contemplation est, en tant que vision poétique, une activité hautement spirituelle – car la spiritualité, comme le précise Emmanuel Godo dans son ouvrage sur le Dieu hugolien, *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*, est la « *part de la vie*

¹⁹⁶ VERHAEREN, Émile : *Hugo et le romantisme*, op. cit., p.50.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁹ *Ibid.*

intérieure qui s'interroge sur le sens ultime des êtres et des choses, dans cette zone de l'esprit où l'intelligence côtoie la croyance et les ferments, plus ou moins ritualisés, d'une foi en Dieu²⁰⁰ ».

Le phénomène de *correspondances* ou de ressemblance, mouvement d'abstraction permettant de saisir ce « *sens ultime des êtres et des choses* », est poussé par Hugo jusqu'à son paroxysme qui est le rapprochement des contraires et la négation, consistant à chercher les motifs de ressemblance dans la dissemblance et la différence absolues. Nous étudierons la figure de l'antithèse en tant que remise en question du réel et de la signification et en tant que principe fondateur du monde hugolien ultérieurement ; nous nous intéresserons maintenant à la ressemblance et les figures poétiques de ressemblance (comparaison ou métaphore) qui sont à l'origine de la conception de l'univers comme l'Unité et comme un Tout et au fondement de la foi hugolienne en une substance commune de tous les éléments de la nature. C'est d'une telle foi animiste et panthéiste que se nourrit la religion personnelle, poétique, de Hugo. Dans la continuité avec la réflexion sur la contemplation, nous soumettons donc également la notion de Dieu à une étude sémiotique et phénoménologique.

Dans le poème « Unité »²⁰¹ du premier livre des *Contemplations*, la mise en relation entre le soleil et la fleur, dont le poème souligne l'antinomie, procède, au contraire, par la constitution d'une ressemblance mutuelle qui aboutit à un échange de paroles entre eux pour clore le poème. Le soleil, c'est le domaine des hauteurs, des étendues « *par-dessus l'horizon* » et des « *splendeurs infinies* » alors que la « *humble* » fleur, « *éclosoit au bord d'un champ* » et « *croulant parmi l'avoine folle* », c'est celui de la bassesse et de la limite. Les différences ne semblent être pourtant mises en évidence que pour être aussitôt abolies. Le soleil, c'est la « *fleur des splendeurs infinies* » ; la fleur « *épanouissait sa candide auréole* ». Leur comparaison mutuelle culmine au moment où la « *petite fleur* » parle de ses propres rayons au « *grand astre* » à la « *lumière immortelle* ».

Nous n'allons pas exposer d'autres exemples de comparaisons au sein de la nature que met en scène Hugo et qui sont nombreux, car ils se confondent avec l'essence même de la vision poétique. Ce que le poème « L'unité » a le mérite de suggérer, c'est que dans l'imaginaire hugolien, ces ressemblances réciproques qui proviennent d'une substance commune de l'univers considéré comme l'Unité, font sortir les objets et les êtres de leurs significations et de leurs rôles établies, elles les animent et deviennent leur propre échange et

²⁰⁰ GODO, Emmanuel : *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*. Paris, Éditions de Cerf, 2001, p. 11.

²⁰¹ HUGO, Victor : « Unité », I, 25, *Les Contemplations*, op. cit., p. 78.

leur discours. Trouver une ressemblance, c'est, chez Hugo, véritablement *faire parler* les objets.

Nous suggérons, par conséquence, d'interpréter la personnification également comme l'animation de l'inanimé ou l'humanisation de l'inhumain en tant que le devenir d'une chose autre. Comment parle une chose ? Elle parle d'abord au poète, à celui qui *voit*. Car comme nous l'avons déjà esquissé, *voir*, c'est, en réalité, *entendre*. Si le visible est un langage, nous entendons le visible parler. Le visible se dit car « *les choses et l'être ont un grand dialogue*²⁰² ». Ainsi, comme nous l'enseigne la « *bouche d'ombre* », « *tout parle ; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue, / Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément* » car « *tout est une voix et tout est un parfum ; / Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un*²⁰³ ».

La métaphore fondatrice de cette ressemblance universelle au sein du monde comme unité, met en place les éléments de communication. Si « *le ciel s'ouvre à ce chant comme une oreille immense* » et « *le globe à son tour s'éblouit, / Devient un œil énorme et regarde la nuit* » ; si « *la petite bouche des roses* » parle « *à l'oreille immense des cieux*²⁰⁴ », c'est que pour Hugo, concevoir la nature comme signification, c'est la concevoir en tant que parole. Telle l'image matrice de la nature-livre, l'image première, primitive, qui est transposée ici vers une image entre la nature et les organes de la perception et de la communication qui s'inscrivent dans l'acte de déchiffrement qui définit la vie et la sensibilité dans l'imaginaire hugolien : bouche, lèvres, oreille, œil.

Mais la « *bouche d'ombre* », somme de la conception métaphysique des *Contemplations* nous dévoile également que cette unité *vue* et *entendue* par le poète ou le mage, cet immense mouvement de rassemblement des éléments, leur rapprochement et leur unification, n'est qu'un stade de la création à partir duquel les choses se distinguent et se séparent les unes des autres, s'abîment dans leurs différences réciproques. Or, il nous semble que ces différences représentent en propre les degrés de la distance de leur signification abstraite et de leur présence ou manifestation physique, matérielle.

Ayant en commun cette substance première désignée comme Dieu ou comme l'amour universel, les choses et les êtres ne sont pas séparés par un abîme infranchissable, mais obéissent plutôt à une gradualité qui donne naissance à la conception de Hugo d'une *échelle des êtres*²⁰⁵. Suivant notre lecture du principe de la coexistence du bien et du mal dans l'univers moral de Hugo que nous avons déjà exposée, la formation des éléments de l'univers

²⁰² HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 386.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 370.

²⁰⁵ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 391.

suit un passage, graduel, de l'universel (représenté par l'esprit, l'abstraction, Dieu) au particulier (la matière) :

*Le mal était fait. Puis, tout alla s'aggravant ;
Et l'éther devint l'air, et l'air devint le vent ;
L'ange devint l'esprit, et l'esprit devint l'homme.
L'âme tomba, des maux multipliant la somme,
Dans la brute, dans l'arbre, et même, au-dessous d'eux,
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux.²⁰⁶*

Si ce passage de l'universel au particulier, ce degré de l'éloignement de tel ou tel objet ou être de la substance divine, incarne le mal, la fonction de la contemplation et le rôle du poète est de dévoiler la part abstraite et spirituelle de tout être, le ramener à sa substance première, qui est, en termes hugolien, lumière, amour, Dieu. Léon Émery souligne ce rôle essentiel de la contemplation – de la vision et de la pensée – lors de la constitution du rapport de l'homme au monde, où l'acte logique devient profondément éthique, où le mouvement contemplatif qui vise l'universel à partir du particulier est un mouvement orienté du mal vers le bien, ancré ainsi dans ce qui constitue les valeurs morales : « *Si nous sentons le mal là où notre foi proclame que devrait être le bien, c'est que nous n'avons pas su regarder jusque dans les profondeurs des choses, là où s'inscrit en lignes de direction l'essentiel de leur destin²⁰⁷* ».

Articulée en termes de la logique, cette unité, cette substance commune de l'univers, est la source de la foi personnelle de Hugo, dont il désigne l'essence comme l'amour universel ou la substance divine de l'univers. C'est par l'intermédiaire de l'abstraction et de la pensée que le poète « *perce et franchit le miroir²⁰⁸* » de la matière et qu'il « *plonge au fond* », « *calme, il savoure / Le réel, le vrai, l'élément²⁰⁹* ». C'est, en dernier lieu, par l'intermédiaire de l'abstraction que « *tout notre être frémit de la défaite étrange / Du monstre qui devient dans la lumière un ange²¹⁰* ». Les *Contemplations* vont montrer pourtant que cette défaite de la matière devant l'esprit par l'humanité est réversible. La mort de la fille du poète est une

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 388.

²⁰⁷ ÉMERY, Léon : *Vision et pensée chez Victor Hugo*, op. cit., p. 59.

²⁰⁸ HUGO, Victor : « Magnitudo parvi », *Les Contemplations*, op. cit., p. 196.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 190.

²¹⁰ HUGO, Victor : « Ce que c'est que la mort », VI, 22, *Les Contemplations*, op.cit., p. 362.

véritable défaite de l'éternité de l'esprit par la fragilité et l'éphémère du corps, inscrit dans les dimensions propres à la matière que sont l'espace et le temps et auxquelles il obéit.

Ce passage de la catégorie de la matière à la catégorie de l'esprit est effectué sur un fond commun, à partir de la continuité entre les deux pôles opposés où, comme l'exprime Léon Émery, « *l'esprit et la matière sont des catégories scolastiques ; la vérité profonde c'est la force, c'est-à-dire le souffle divin qui anime tout*²¹¹ ». Comme Satan en sens inverse, Dieu est, par conséquent, l'ultime concept de cette réduction du concret à l'abstrait, le concept-limite de l'universel et le dernier stade de la généralisation, de la conceptualisation, de l'extension au sens logique : c'est une catégorie du tout, une supra-catégorie, l'ultime catégorie pensable ; c'est l'infini dans le sens du concept mathématique, qui relève de l'inconcevable, de l'irreprésentable et de l'inconnaissable ; ou encore, connaissance qui ne peut s'approcher d'aucune expérience ou dont l'existence au sein de la nature se refuse à toute preuve. C'est l'absolue invisibilité.

En tant que catégorie ou en tant qu'ensemble, elle est fondée sur un fond commun le plus général possible et sur une ressemblance universelle. D'une part, cette ressemblance et cette conceptualisation universelle sont la face mystérieuse de l'univers et des choses ; car tout est à déchiffrer. D'autre part, valable pour tout ce qui existe, ce principe de ressemblance englobe sous un concept à la fois l'homme et tout ce qui n'est pas lui et devient en cela un principe éthique universel.

Si une telle forme continue et amorphe de l'univers, à caractère hallucinatoire, comme nous l'avons vu, a des implications essentiellement éthiques, c'est parce que tout devient semblable à l'homme. La nature inerte même sera dotée de vie et de sensibilité. Le principe divin ou le principe de cette pan-ressemblance (omni-ressemblance) enseigne donc un respect universel ou l'amour universel de l'homme envers l'homme ainsi que de l'homme envers tout autre élément de l'univers. Lorsque Léon Émery commente la philosophie et la religion de Victor Hugo comme un « *besoin de passer de l'apparence profane à la réalité cachée, puis de transformer le dualisme habituel en un monisme panthéiste* », il oppose au Dieu omniprésent de Hugo ce « *dualisme habituel* » comme une rupture entre les catégories matière / esprit. Une telle conception de l'univers, substantiellement logique, aura ses propres implications éthiques : ce dualisme matière-esprit est au fondement de la séparation et de la supériorité de l'homme vis-à-vis de la nature ou à l'intérieur d'une société. Le panthéisme remplace l'homme, au contraire, au sein de cette nature. C'est tout d'abord une doctrine qui s'oppose à

²¹¹ ÉMERY, Léon : *Vision et pensée chez Victor Hugo*, op. cit., p. 35.

l'anthropocentrisme. La perfection et l'au-delà ne sont accessibles ni à l'homme ni à aucune partie de la nature : ils leur sont mathématiquement défendus.

En conséquence, dévoiler cette « *sympathie cosmique – cet amour innombrable du monde et de toutes les "choses créées"*²¹² » dont parle Claude Gély dans son ouvrage *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*, sympathie où « *l'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines / S'élève gravement vers Dieu, père du jour ; / et toutes les blancheurs sont des strophes d'amour*²¹³ », est un effort constant, celui de la contemplation et de la pensée, celui de la constitution du sens, qui se confond maintenant avec un principe supérieur à une simple vision poétique des choses.

Comme le remarque Claude Gély, c'est à partir de cette ressemblance et de cette familiarité *logique* avec le Tout que l'univers accueille l'homme et en se transformant en son foyer, devient son *chez soi*, sa maison qui est d'abord son temple, « *côtoyant toujours, dans le familier, l'infini, et retrouvant encore, "au bord de l'infini", la présence du familier, apprivoisant les choses, mais entrevoyant, par-delà leur humilité, leur grandeur, et par-delà leur douceur, leur mystère*²¹⁴ ». L'essence même du romantisme européen, cette conception n'est pas sans nous rappeler la poésie de Hölderlin, commentée par Martin Heidegger et dont nous trouverons l'héritage chez Michel Deguy, sur la poésie comme maison de l'être.

L'unité à laquelle donne lieu la contemplation ou la vision poétique se confond avec la figure de Dieu que nous venons de désigner comme le concept-limite forgé par la ressemblance universelle ou la ressemblance absolue. L'Unité du Tout est une forme – une implication – de l'omniprésence de Dieu car « *Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle, / N'est hors de rien, étant la fin universelle ; / L'éclair est son regard, autant que le rayon ; / Et tout; même le mal, est la création, / Car le dedans du masque est encore la figure*²¹⁵ ». C'est la bouche d'ombre qui dévoile au poète la profonde et secrète identité des objets et des êtres de l'univers. Âme, esprit, lumière ou Dieu, la nature entière, comme l'homme, est porteuse, selon des degrés différents, de la vie et de la sensibilité :

*De souffles le feuillage et de lueurs la tête,
Qui va du roc à l'arbre et de l'arbre à la bête,
Et de la pierre à toi monte insensiblement,*

²¹² GÉLY, Claude : *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*. Paris, A. G. Nizet, 1993, p. 406.

²¹³ HUGO, Victor : « *Le firmament est plein de la vaste clarté* », I, 4, *Les Contemplations*, op. cit., p. 37.

²¹⁴ GÉLY, Claude : *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*, op. cit., p. 421.

²¹⁵ HUGO, Victor : « *Ce que dit la bouche d'ombre* », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 389.

*S'arrête sur l'abîme à l'homme, escarpement ?
 Non, elle continue, invincible, admirable,
 Entre dans l'invisible et dans l'impondérable,
 Y disparaît pour toi, chair vile, emplit l'azur
 D'un monde éblouissant, miroir du monde obscur,
 D'êtres voisins de l'homme et d'autres qui s'éloignent,
 D'esprits purs, de voyants dont les splendeurs témoignent,
 D'anges faits de rayons comme l'homme d'instincts ;
 Elle plonge à travers les cieux jamais atteints,
 Sublime ascension d'échelles étoilées,
 Des démons enchaînés monte aux âmes ailées,
 Fait toucher le front sombre au radieux orteil,
 Rattache l'astre esprit à l'archange soleil,
 Relie, en traversant des millions de lieues,
 Les groupes constellés et les légions bleues,
 Peuple le haut, le bas, les bords et le milieu,
 Et dans les profondeurs s'évanouit en Dieu !²¹⁶*

Pour résumer, notons que deux acceptions principales du terme Dieu coexistent dans la métaphysique de Hugo : d'une part, dans son acception logique, il désigne l'infini et l'unité qui sous-tendent tout ce qui est, c'est-à-dire les choses créées ; d'autre part, dans l'acception éthique, il incarne l'amour universel ou la « *fraternité cosmique*²¹⁷ », dont parle Claude Émery et que suscite la profonde origine commune de tout l'univers. La continuité entre ces deux acceptions complémentaires exprime, nous semble-t-il, le devenir du principe logique en un principe éthique.

Poésie et langue

Cette identité entre le comportement, c'est-à-dire la manière d'agir dans le monde et la manière de concevoir le monde, dont la langue est le reflet, est exprimée par Hugo dans sa

²¹⁶ *Ibid.*, p. 390-391.

²¹⁷ ÉMERY, Léon : *Vision et pensée chez Victor Hugo*, op. cit., p. 37.

célèbre formule sur le mot, cet « *être vivant*²¹⁸ » qui relie, en effet, l'éthique au logique : « *Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu*²¹⁹ ». La contemplation, comme nous l'avons dit, provient de l'instabilité fondamentale du sens – du *mot* – et son essence est purement subjective, dynamique, changeante d'un individu à l'autre, d'un moment ou d'un endroit à l'autre car le sens, c'est l'infini.

Le *mot* hugolien est, nous semble-t-il, un acte en soi et renvoie à un *événement*, dans le sens où l'entend Paul Ricœur pour qui « *parler est un événement actuel, un acte transitoire, évanouissant*²²⁰ ». Le mot contient une vision qui est signification dans le sens où elle englobe le rapport au monde. Ce que Hugo désigne, en conséquence, par l'amour universel – cette fraternité cosmique, ce respect absolu – comme substance éthique de la contemplation, et qui permet la concorde et l'accord intersubjectif dans le social, est contenu dans le mot même. Car si l'éthique est au fondement du mot, en tant qu'accord des sujets, alors le mot hugolien « *tout puissant* », « *s'incorpore au peuple, étant lui-même foule*²²¹ ».

Dans ce sens, le mot devient structure virtuelle ; la virtualité de cette structure, atemporelle, soumise au partage, constituant une mémoire collective, est proprement éthique. Il y a, chez Hugo, une continuité entre la contemplation et le social, l'éthique, le divin, comme il y a chez Ricœur, en sens inverse, une « *avance du sens (idéal) vers la référence (réelle)* » dont le philosophe fait « *l'âme même du langage*²²² ». Le mot est situé toujours entre la structure et l'événement ; entre la contemplation et le social ; et comme nous le verrons à l'instant, entre le soi et l'autre, entre le corps et l'idée.

Si le réel, le monde, le visible, ne sont donc accessibles à l'homme que sous une forme insaisissable, toujours en mouvement, cela signifie que l'établissement du sens, la constitution du réel, est un acte intersubjectif et social : un acte opérée au sein de la *foule*. La poésie apocalyptique et sombre de Hugo est en réalité la mise en scène de ce raisonnement logique très radical où le sens ne peut, en effet, être que social. Lorsqu'il décrit le terrifiant monde amorphe, il adopte la vision à l'échelle subjective, strictement individuelle et asociale, sans principe créateur qu'est l'espace inter-humain :

Ce qui t'apparaîtrait te ferait trembler, ange !

²¹⁸ HUGO, Victor : « Suite », I, 8, *Les Contemplations*, op. cit., p. 48.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²²⁰ RICŒUR, Paul : « La structure, le mot, l'événement » in *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, Seuil, 1969, p. 87.

²²¹ HUGO, Victor : « Suite », I, 8, *Les Contemplations*, op. cit., p. 51.

²²² RICŒUR, Paul : « La structure, le mot, l'événement » in *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, op. cit., p. 87.

*Rien, pas de vision, pas de songe insensé,
 Qui ne fût dépassé par ce spectacle étrange,
 Monde informe, et d'un tel mystère composé
 Que son rayon fondrait nos chairs, cire vivante,
 Et qu'il ne resterait de nous dans l'épouvante
 Qu'un regard ébloui sous un front hérissé.²²³*

Le monde se transforme en mystère car, comme nous l'avons vu précédemment, la contemplation entraîne une remise en question de la notion de réalité et de vérité. Mais « *le réel, c'est le juste*²²⁴ », comme l'écrit Hugo. Qu'est-ce qui fonde et permet le passage du réel au vrai ? La vérité n'a de sens, par conséquent, que dans la mesure où sa substance est sociale, dans la mesure où elle renvoie à l'intersubjectif car, comme continue Hugo, « *voir la vérité, c'est trouver la vertu. Bien lire l'univers, c'est bien lire la vie. [...] L'homme injuste est celui qui fait des contre-sens* » et car « *comprendre, c'est aimer*²²⁵ ».

Par conséquent, tout en privant le visible de son objectivité et de sa stabilité, Hugo conçoit le réel comme une lecture et donne la clé de cette lecture qu'est le partage de la vision et l'usage intersubjectif de la langue qui véhicule cette vision. Le réel comme lecture est, dès lors, sous-tendu par un principe éthique. Ainsi, la nature même, déstituée de son objectivité, « *la grande lettre et la grande écriture*²²⁶ », est la demeure et l'objet de ce qui constitue l'humain comme un vivre-ensemble.

Ainsi, de même que la logique et la sémiotique posent que le connaissable et la signification sont exclusivement formelle, ayant nécessairement la forme d'une relation entre deux objets, complétons leur analyse par la nécessité d'une relation intersubjective lors de la constitution de la signification. Celle-ci n'existe ni en dehors d'une multiplicité d'objets et de relations, c'est-à-dire en dehors d'une structure d'éléments abstraits ; ni en dehors d'une multiplicité de sujets qui émettent ces relations en énoncés, c'est-à-dire en dehors d'une structure d'énoncés ou de sujets.

Nous retrouvons ici les théories de la sémiotique des passions qui traversent, de manière semblable, la notion de *langage* comme mouvement d'abstraction, de conceptualisation, de généralisation et celle de *parole* – ou de *discours* – comme mouvement d'actualisation et de singularisation de la signification, afin d'aboutir à la notion de *langue*

²²³ HUGO, Victor : « Magnitudo parvi », *Les Contemplations*, op. cit., p. 180.

²²⁴ HUGO, Victor : « Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère... », *Les Contemplations*, op. cit., p. 143.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

comme lieu d'unification intersubjective et sociale de la pluralité des significations subjectives.

Le sens est une construction sociale, partagée par la nation. Les différences logiques telles que les forge la contemplation, ne se manifestent pas au niveau individuel comme dans la poésie, mais au niveau social, national. Du point de vue d'une réflexion sur la *contemplation* hugolienne, les langues, constructrices du réel, produisent des hallucinations au sens strict.

Le concept du mot-foule, du mot-dieu chez Victor Hugo a été souligné par Ludmila Charles-Wurtz dans sa *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Elle désigne l'espace social, substantiellement de nature divine, comme « *un Moi en puissance* » qui « *ne s'actualise que dans l'intersubjectivité des consciences*²²⁷ ». Cette intersubjectivité, à la fois constituée et assurée par un *contrat social*, garantie du phénomène du social même, est chez Hugo tout simplement désignée par Dieu qui exprime alors « *l'accord de toutes les consciences* » : « *"Dieu" est le nom que donne Hugo à l'intersubjectivité en acte qui fonde la République universelle*²²⁸ ». L'accord des consciences et l'intersubjectivité en acte sont substantiels à l'humanité en tant que telle, au genre humain, à cette « âme commune ». Cela, Hugo l'écrit dans « Les mages » : « *comme un fleuve d'âme commune, [...] une sorte de Dieu fluide / Coule aux veines du genre humain*²²⁹ ».

L'esprit commun, la spiritualité commune au-delà de l'individu et du sujet, nous paraît comme une possible interprétation de la lecture de Victor Hugo par Philippe Lejeune qui parle du Dieu hugolien comme d'une « *autre conscience, une personne indéfinie*²³⁰ » dans un monde « *habité* » et « *hanté* » par la présence divine, cette collectivité fantomatique, vécue et toujours fuyante. Il nous semble, en effet, que c'est exactement et précisément la fantomaticité de l'esprit collectif que désigne le caractère vague de ce vécu dans la lecture de Philippe Lejeune où « *L'un, l'être unique, se présente à notre imagination comme un Quelqu'un, un Peut-être. Dans la lumière, il sera regard, dans l'ombre, souffle ou parole... Un œil ou une bouche. Quelqu'un dans l'infini*²³¹ ». Ce « *Quelqu'un* », ce « *Peut-être* » incarnent le dynamisme même de la signification et l'instabilité du réel, toujours à confirmer, à vérifier, à retrouver au-delà de l'expérience individuelle du sujet.

²²⁷ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 269.

²²⁸ *Ibid.*, p. 269.

²²⁹ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 375.

²³⁰ LEJEUNE, Philippe : *L'ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*. Archives hugoliennes, n. 7. Paris, Éditions Lettres Modernes, 1968, p. 26.

²³¹ *Ibid.*

Mais cet au-delà ne renvoie pas à une relation du sujet à Dieu, celui-ci étant le principe même du dépassement de la simple subjectivité, comme le veut Paul Bénichou qui voit dans la nature, à partir de ce « *sentiment métaphysique et religieux de la nature* » qui donne lieu à la doctrine hugolienne de *surnaturalisme*, non seulement une « *émanation du Dieu unique* » mais aussi un « *intermédiaire sensible entre nous et lui, lieu débordant pour nous de sa présence*²³² ».

Cet au-delà est un au-delà intersubjectif. Même s'il reste inatteignable, Dieu n'est pas dans un au-delà, il est de ce monde, car Dieu, c'est l'Autre ; c'est l'Autre en tant que l'absolue mesure du sens. Le principe divin, principe en soi éthique, est lui-même changeant et instable. L'« *âme commune* », l'esprit collectif comme sève du social englobe parfaitement le concept de l'infini qui est une des acceptions incarnées par Dieu hugolien, n'étant, selon Pierre Albouy dans ses *Mythographies*, qu'un mouvement toujours en avant. Un autre mouvement sans terme : la contemplation et la connaissance. Comme la notion de réel, lui-même un mouvement, soumis à sa propre historicité qui est aussi celle de l'esprit collectif et contenu dans l'histoire.

Nous oscillons sans cesse entre le subjectif qui émet le regard contemplatif et construit un monde toujours nouveau, et l'intersubjectif qui rassemble ces mondes infinis en un monde commun et partagé par tous. Nous concluons, enfin, sur l'opposition entre, d'un côté, le *visible collectif* qui est de l'ordre de l'abstrait et de la pensée et se rapproche de la signification du concept d'Idée chez Platon, intérieure à la cité ; et de l'autre côté, le visible subjectif qui est généré par l'instance substantiellement corporelle et pathétique et qui diverge du visible commun comme la poésie, bannie de la cité, qui diverge de l'expression commune.

Nous retrouvons ici le premier volet du principe éthique d'une conception praxématique du langage, exposé dans la première partie de notre travail. Située toujours entre le corps singulier qui est source de connaissance et le social qui façonne cette connaissance, la bipolarité de la signification – à partir de la douleur et de la joie – est, comme nous l'avons déjà dit, à la fois la forme première de la connaissance, c'est-à-dire de la conceptualisation, et l'objet premier de la socialisation, l'objet premier fondateur du social – la première condition d'un rapprochement intersubjectif.

La contemplation ou la vision qui est source à la fois de l'individuation du visible mais qui permet en même temps également la stabilisation de ce visible et du sens dans l'espace entre plusieurs sujets, prend sa source première dans l'instance corporelle sous la forme, à la

²³² BÉNICHOU, Paul : *Les mages romantiques, op. cit.*, p. 1415.

fois brute et fragile, de l'affect. Les deux tendances ou les deux mouvements d'abstraction (contemplation et vision) ne sont que des degrés de la stabilisation de l'acte d'abstraction. L'écriture du recueil des *Contemplations*, construit autour de la mort de la fille du poète et constitué par le deuil qui en jaillit, en est un exemple. La souffrance est littéralement le principe – proprement orphique – générant la signification. Elle est, en termes d'Emmanuel Godo, « *d'emblée vécue par Hugo comme une connaissance, supérieure à toute autre*²³³ ». C'est à partir de la mort de Léopoldine que commence, continue-t-il, le « *moment mystique de l'évolution spirituelle de Victor Hugo* », celui-ci devenant « *un homme que la blessure relie physiquement à l'au-delà* ».

Articulée du point de vue logique, l'expérience sensible et affective conduit l'homme à l'abstraction qui lui permet de s'approcher de l'essence divine de l'univers, inexplicable, insaisissable, incompréhensible, parce qu'elle est au-delà – ou en-deçà – des catégories logiques. La douleur est spirituelle de par son essence physique et corporelle même. Suivant Emmanuel Godo, « *seules une connaissance d'ordre pathétique et une raison sensible peuvent mettre l'homme en mesure d'appréhender l'autre côté – l'inexplicable* » car la douleur est « *une forme de déraison qui seule peut donner accès à cet autre côté des vies que la raison humaine tente en vain d'atteindre*²³⁴ ».

Ce que les catégories logiques ne peuvent pas atteindre, c'est, par conséquent, ce qui reste en suspens entre les deux parties du recueil, « Aujourd'hui » et « Autrefois ». L'indicible est véhiculé par leur différence. La métamorphose du monde dont on traverse le miroir est, à l'origine, une métamorphose du poète – la métamorphose du rapport du poète à ce monde. François Vanoosthuysse souligne, à propos du livre fendu en deux moitiés, dans son article « *Espaces, formes, objets des "Contemplations"* », le contraste entre ces deux mondes. C'est à la fin des deux premiers livres où la nature est un « *beau jardin du printemps de la vie* » que le recueil bascule vers la face sombre et inquiétante de cette même nature, devenue « *la nuit immense et sinistre, tombeau universel*²³⁵ ». Le basculement d'un monde habité par la vie vers un monde hanté par la mort se manifeste dans le changement de la *manière* de désigner ce même monde par le langage car « *un nouveau module textuel soumettant l'imagination à un nouveau régime, aux lois d'un nouvel espace, l'infini, et d'un temps nouveau, l'éternité*²³⁶ ».

²³³ GODO, Emmanuel : *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*, op. cit., p. 109.

²³⁴ *Ibid.*, p. 110.

²³⁵ Vanoosthuysse, François : « *Espaces, formes, objets des "Contemplations"* » in *L'œil de Victor Hugo*, op. cit., p. 376.

²³⁶ *Ibid.*

Le contraste jaillit alors du cœur même de l'acte poétique. Il ne reste de ce deuil que cette trace qu'est la poésie à laquelle est réduit l'affect une fois que le poète revient vers le langage, vers l'intelligible, vers l'humain. Ce qui gît entre « Autrefois » et « Aujourd'hui », c'est la tragique incohérence et l'indépassable abîme entre le soi et Dieu qui est à l'origine de cet inarrêtable sanglot du poète que sont *Les Contemplations* et qui est l'ultime découverte du poète, découverte qui s'écrit tout au long du recueil relatant, comme l'écrit Pierre Albouy, « la façon dont il a vécu avec Dieu : dans sa familiarité intime, sans que s'atténue jamais le sentiment de son mystère interdit²³⁷ ».

²³⁷ ALBOUY, Pierre : *La création mythologique chez Victor Hugo*. Paris, J. Corti, 1963, p. 448.

Chapitre troisième : Configurer avec Michel Deguy

Afin de cerner la conception de la poésie et du langage chez Michel Deguy, nous tenterons, comme chez Victor Hugo, d'esquisser les limites et la nature du visible – du visible en poésie ainsi qu'en dehors de son domaine – d'un visible en apparence *ordinaire* ou *commun*. Cela signifie que nous envisagerons l'acte poétique toujours dans la perspective de l'opposition illusoire entre le monde sensible et l'abstraction. Car comment l'auteur de *La raison poétique* envisage-t-il le poème si ce dernier est indivisible de l'abstraction ? Que signifie l'adjectif *poétique* devenu attribut de la pensée ?

Comme l'indique cette épithète, il y a un puissant rapport de subordination, entre la pensée, c'est-à-dire l'abstraction, et la poésie que le sens commun oppose, précisément, à la pensée et à la raison. Ainsi la pensée intéresse le sensible et inversement – car ce que Michel Deguy vise à travers l'apparence oxymorique de cette expression qu'est la *raison poétique*, c'est l'indissociabilité entre le sensible et l'abstraction, entre le particulier (le visible, le palpable) et l'universel.

Le sensible invite ainsi à la croissance de l'abstraction au sein de ce que Gisèle Berkman dans son article « Raisons de Michel Deguy – raison pensive, poétique de la pensée, écriture pensante » nomme un « *nouage du sensible et de l'intelligible*²³⁸ » ou encore « *l'inextricabilité du sensible et de l'intelligible au cœur d'une époque qui tend à les séparer de façon dramatique*²³⁹ ». Loin d'être dans une relation statique et un système de valeurs figées, les deux composantes de l'expérience participent « *à la différence naissante, à l'écart(èle)ment originel du sensible et de l'intelligible, et donc à leur indivision hendiadynique*²⁴⁰ ».

Suivant cet extrait d'*Un homme de peu de foi* de Michel Deguy, cité et souligné par Gisèle Berkman « *l'abstraction croît avec le concret, mais le concret ne veut en rien savoir. Cependant notre tâche est d'accroître encore la puissance de l'abstraction* », la portée de la notion de l'abstraction chez Deguy semble s'approcher, pour des raisons dont nous tenterons d'éclairer les sources dans les pages qui suivent, de ce que Victor Hugo désigne par l'idéal, le pur, le spirituel.

²³⁸ BERKMAN, Gisèle : « Raisons de Michel Deguy. Raison pensive, poétique de la pensée, écriture pensante » in *Michel Deguy : L'allégresse pensive*. Dir. par Martin Rueff. Paris, Belin, 2007, p. 249.

²³⁹ *Ibid.*, p. 250.

²⁴⁰ DEGUY, Michel : *La raison poétique*. Éd. Galilée, Paris, 2000, p. 45.

Si le sensible incite à la croissance de l'abstraction, celle-ci est, d'un mouvement contraire lancé par la fonction de la langue, soumise à l'impératif de la communication. Si le sens logico-sémantique dans la langue exprime la relation formelle entre les objets et si celle-ci exprime la relation du sujet au monde extérieur, cette dernière est elle-même fondement d'une relation entre les sujets, et cela lors de leur communication. Le sensible et la pluralité du particulier, sous lequel ce sensible se donne au sujet, tendent vers la croissance et la complication de l'abstrait ; tandis que langue comme partage et comme un ensemble de formes abstraites à travers lesquelles elle indique le sensible commande, au contraire, la simplification.

La poésie représente ainsi un état idéal de l'abstraction, où la particularité de l'expérience donne lieu à une expression aussi particulière. Faire croître l'intelligible à partir du sensible, c'est ne pas institutionnaliser ce que nomme la langue, c'est-à-dire figer les formes-comparaisons qui constituent la langue. Passant par la langue, tout poème contourne cette langue même, contourne l'abstraction figée et la manière habituelle de voir qu'impose la langue.

Tout poème est une comparaison inédite, une métaphore vive – lieux de l'avènement de la vision. La comparaison, c'est la « *catachrèse de l'innommable*²⁴¹ » car « *c'est n'arrivant pas à voir que nous parlons*²⁴² ». Si, comme nous l'avons exposé dans les chapitres précédents, l'écartèlement entre le sensible et l'intelligible correspond à l'écartèlement entre le visible et l'invisible, le langage se confond avec le surgissement même du visible. L'intelligible, c'est l'invisible dans la mesure où le visible n'existe qu'*en* pensées. L'inextricabilité du sensible et de l'intelligible signifie que le visible est envisagé en soi comme un mouvement logique et comme une forme.

Choses, pensées, regards

À partir de cette entrée en poétique de Michel Deguy, à partir de cette opposition entre le visible et l'invisible, nous proposons de relire simultanément l'œuvre de Victor Hugo et celle de Michel Deguy, en visant à confronter un certain nombre de notions : la contemplation et le voir deguyen ; l'unité hugolienne et l'indivision du sens des choses chez Deguy ; la correspondance universelle et la notion de (res)semblance ; le mystère chez Hugo et l'énigme

²⁴¹ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris, Seuil, 1987, p. 53.

²⁴² DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*. Paris, Gallimard, 1973, p. 129.

chez Deguy, afin d'atteindre la strate profonde de tout langage qui s'étend du profondément pathétique vers une visée profondément éthique – visée idéale car aussi inatteignable que la perfection divine chez Hugo.

Nous aborderons la problématique du visible à partir de son unité minimale, étant également l'unité minimale du particulier, qui s'oppose au concept qui est l'unité de l'universel – de l'abstraction et du langage : l'objet. Quel est l'objet chez Michel Deguy ? Comment est-il ? Nous avons vu que l'objet chez Victor Hugo est ce qui est soumis à la lecture ; une chose est avant tout un acte d'interprétation. L'objet dans sa visibilité est un objet de lecture, c'est-à-dire de déchiffrement. Hugo a ainsi transcendé le sensible, révélant l'objet dans sa nature hallucinée et invisible, révélant son inconsistance sensible et son intelligibilité profonde, pénétrable par la contemplation, par le regard – c'est-à-dire par la pensée. Le visible se superpose avec le lisible ; l'objet est un objet de signification et de compréhension.

Pareillement à Hugo, Deguy cherche à circonscrire la portée et l'étendue du regard poétique. Voir signifie, chez Michel Deguy, voir-comme. Or il n'y a pas d'autre *comme* que celui de l'abstraction ; car par un mouvement métonymique, le *comme* renvoie au procédé de comparaison, de ressemblance et, plus fondamentalement, de l'institution d'une relation. Dit d'une autre manière, il n'y a pas, suivant Deguy, d'autres *sortes* d'abstraction que celle du mouvement comparatif. Le visible obéit au même fonctionnement formel que le dicible ; la visibilité est une dicibilité car l'objet visible, « *c'est une relation, un rapport, non un élément qui saute aux yeux. Mais construit : en langage, en dit, en mots. Le vu ne peut être vu que par un dire qui ouvre la relation en la disant*²⁴³ ». ».

C'est là toute la radicalité du chiasme entre le sensible et l'intelligible, entre le visible et le langage : le visible est un visible-avec, la visibilité étant non pas celle des objets mais celle d'une relation entre les objets. Le visible lui-même n'est qu'une forme, qu'une hallucination. Dans les *Poèmes de la Presqu'île*, Deguy parle d'un monde éphémère ; puis finit par parler de la pluralité des mondes. Car comme un ange chez Hugo, le monde passe chez Deguy avec le langage, s'en va comme le langage, étant linéaire comme lui, inscrit dans le temps ; il se montre temporairement, puis disparaît sous les anciennes couches épaisses de signification qui seules restent, en restant visibles. Définir la poésie comme un voir-comme, c'est affirmer d'emblée l'inconsistance matérielle du visible qui se confond avec la signification. La poésie et le voir-comme montrent qu'un objet « *n'est pas un objet dans*

²⁴³ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 107.

*l'objectivité photographiable, mais manière du voir, mode théorique du voir. Voir, c'est se voir voyant*²⁴⁴ ».

Si voir, c'est *se voir voyant*, de quoi a l'air le visible, ce que l'on voit ? La vision s'apparente à une *décision* et non pas à une réalité : le visible est plus intérieur qu'extérieur. Se voir voyant, c'est se voir constituer soi-même le visible et non pas le subir. Incrire aux choses une forme signifie, en même temps, s'y inscrire soi-même. Le verbe voir est, chez Deguy, simultanément un verbe simple et un verbe pronominal, réfléchi : la forme des choses étant le reflet du soi dans les choses, ou plus précisément du rapport de soi aux choses, constitutif dans les deux sens, car « *l'ouvrage humain "actualise", détermine et configure, l'être-tel, l'être avec, l'être-comme d'une chose ; réalise, dit le langage, i.e. la fait advenir comme res dans sa réalité*²⁴⁵ ».

Comment est une chose-pensée et comment prend-elle forme ? Si le visible est lui-même un langage, l'objet se comporte-t-il comme un mot ? Comment l'objet peut-il lui-même être identique au concept, si la logique sépare strictement ces deux notions en les opposant l'un à l'autre ? La réponse de Deguy – comme celle de Hugo, nous l'avons vu à propos de la toute-puissance du mot – est la réalité des choses en langue. Poser l'identité de l'objet et du concept, donnant lieu à des réalités plurielles fondées sur la pluralité des langues, c'est concevoir la réalité comme purement linguistique. Le réel est ainsi à la foi de l'ordre du concept – de l'abstraction – et de l'objet – par sa capacité de dénomination et de désignation.

Cette chose-pensée de Michel Deguy est sym-bole ; elle n'est soi-même qu'en étant *avec* une autre qui est la garantie de leurs signification commune – et abstraite. Une chose, c'est sa relation à une autre chose – il n'y a rien ni en-deçà ni au-delà de cette relation. L'abstraction seule peut dire ce qu'est une chose, en disant comment elle est – en disant quelque chose d'elle. Cette relation n'existe en dehors de la pensée et de la langue qui vient la nommer. Le mot est le lieu du symbolique, de la symbolisation des choses : il nomme le concept ou la relation. Car « *la "moitié" chose et la "moitié" mot s'échangent passant l'une dans l'autre en tout point de l'anneau du symbolon*²⁴⁶ ». C'est cette abstraction primordiale et constitutive qui est désignée par Michel Deguy comme le caractère topologique de la pensée et de la langue. L'abstraction, c'est ce mouvement du *ballein* au sein d'un ensemble, un étant ensemble en sym-bole.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

La symbolicit  des choses, leur étant-ensemble au sein de la langue, est en même temps leur visibilité. Si les choses sont symboles, faites en pensée et en langue, comment articuler le passage du visible à l'invisible ? Voir le symbole, la symbolisation même, signifie ne pas voir le visible : le visible ne se montre en tant que réalité sensible qu'à partir du moment où s'efface le caractère symbolique de l'expression et la nature conceptuelle du sensible. Si le visible est lui-même conceptuel et symbolique, la langue – l'abstraction – n'est qu'un ensemble de propositions, de rapprochements, un constant être-ensemble des choses, qu'elle fige ne serait-ce que temporairement. Ainsi, s'« *il n'y a pas de discours neutre, arhétorique, isotrope*²⁴⁷ » et si « *la tournure de référence, dont "s'écarte" d'un ou plusieurs tours le tropisme analysé, n'est pas elle-même atropique* », le trope, ce rapprochement des choses l'une-pour-l'autre et l'une-avec-l'autre, connaît deux formes principales : le concept et la proposition.

De nature abstraite et conceptuelle, le trope se tient *derrière* la langue. Il devient concept lorsque la relation, le motif de cet être-ensemble qu'il met en place est nommé, voil , caché par le mot ; mais il peut aussi rester dévoilé, sous une forme de pure pensée. Il est vêtu alors de la forme d'une proposition – la relation de cet être-ensemble est formulée à l'aide explicite de la copule * tre*. Toute langue est alors tropologique – elle exprime des tropes que l'on ne voit plus car ils sont devenus précisément visibles dans le sens premier – dans l'ordre du sensible : ils sont devenus visibles, d'une manière que l'on explicitera par la suite, sous la forme des choses sensibles, dites *réelles*.

De cette première forme, figée et voilée par le concept s'écarte la langue proprement poétique qui, elle, procède par l'abstraction sous sa forme dévoilée, celle de la proposition. Affirmer le caractère tropologique de toute expression, y compris d'une expression en apparence non figurée, n'implique pas, par conséquent, l'abolition de la fameuse notion d'* cart* dont l'impertinence a été soulignée par de nombreux stylisticiens, soutenant la figurativité substantielle des langues²⁴⁸. Si nous soutenons l'opérativité d'une telle notion, c'est parce que l'expression poétique ne s'écarte pas par la manière d'exprimer la réalité (de renvoyer à une référence) qui reste toujours abstraite, c'est-à-dire de caractère tropologique ; mais elle s'en écarte par sa forme dévoilée, non-figée sous laquelle se présente ce mouvement d'abstraction.

Il s'ensuit que le point de départ de l'écart n'est pas une opposition entre le concret et l'abstrait ou entre la vérité et la poésie. Nous avons vu que la thèse abstractionniste, logiciste

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁴⁸ Nous renvoyons par exemple aux derniers travaux de Joëlle Gardes-Tamine sur le langage figuré.

de la langue, qui est aussi la thèse de Deguy, abolit une telle polarisation. Le concret est lui-même abstrait, de même que le réel n'est pas plus réel ou plus vrai que la poésie. Du point de vue purement linguistique, le point de départ serait plutôt la distance et la tension entre le concept (le mot) et la proposition (la phrase). Ainsi, premièrement, ce que nous percevons comme concret et vrai, n'est en réalité que la désignation, par un mot donné, d'une relation abstraite. Il s'agit, en ce sens, d'une signification admise par une communauté d'utilisateurs d'une langue.

Deuxièmement, ce n'est pas le mouvement d'abstraction en soi, mais le choix et la pertinence de certains éléments abstraits, puis la dénomination de ces différentes relations, qui donne naissance à la langue, c'est-à-dire à telle ou telle langue donnée et, par conséquent, aux langues dans leur pluralité babélienne. Ainsi l'acte d'abstraction n'est qu'une potentialité du visible, mais non sa réalisation. Elle en est la condition et l'origine, mais nécessite la *décision*, donnant lieu proprement à la langue, afin de constituer une forme manifestée en tant que visibilité. Comme l'affirme Deguy dans *Actes*, « *il est besoin de remonter vers l'origine ; comme-si nous assistions à l'apparition* » – car le visible, comme un langage premier de l'être, est en affinité avec le verbal : « *au commencement est Babel, au commencement est la traduction*²⁴⁹ ».

Nous verrons dans les parties suivantes les conditions de constitution d'une telle *décision* qui est la réalisation de l'acte d'abstraction, ce dernier ne menant pas à lui seul à la phénoménalité même, n'étant que la matrice de toute phénoménalité. Il est ainsi important de distinguer, le langage de la langue ainsi que de souligner l'importance fondamentale, quant à l'avènement du visible, de la langue en tant que décision ou réalisation effective de l'abstraction. Cette opposition est mise en évidence par Seiji Marukawa dans son étude sur Michel Deguy, « Penser et traduire : figurer et transfigurer » dans *L'allégresse pensive*. Il constate le pouvoir ontologique du mot, c'est-à-dire le pouvoir du mot sur la chose que l'on pourrait désigner, suivant Michel Deguy, comme la babélisation de l'être. Ainsi, le mot en tant que décision résiste à l'amorphe de « *l'univocité qui est le telos de la langue universelle, anti-Babel*²⁵⁰ ».

Cette opposition entre la langue formelle et la langue naturelle, dont Marukawa évoque les formes modernes, l'opposition entre l'algorithme et le langage vivant chez Merleau-Ponty ou celle entre le mathème et le poème chez Badiou, est significative du point

²⁴⁹ DEGUY, Michel: *Actes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 202.

²⁵⁰ MARUKAWA, Seiji : « Penser et traduire : figurer et transfigurer » in RUEFF, Martin (dir.) : *Michel Deguy : L'allégresse pensive, op. cit.*, p. 470.

de vue de la constitution de l'*écart* dans l'expression et la vision. L'opposition est celle entre la capacité individuelle de raisonner qui permet la constitution d'une vision ou d'une expression poétique et une rationalité commune et partagée, raison collective, constitutive de la langue. Plus que d'une rupture il s'agit alors d'une continuité entre, d'un côté, la capacité d'abstraction propre à tout individu en tant que potentialité des formes sensibles et intelligibles et, de l'autre côté, la langue, la religion, la culture et la communauté de sujets en tant que réalisation (c'est-à-dire forme concrète) de cette potentialité détenue par chaque individu. La réalisation est toujours à construire et passe par l'éducation qui permet, à partir de la capacité d'abstraction de l'individu, l'adhésion à cette forme effective et commune, à cette construction d'un visible préétabli.

Une telle théorie abstractionniste, fondée sur l'opposition entre le mot et la proposition, lie d'un simple trait non seulement l'abstrait au concret, mais par là aussi la langue au monde extralinguistique et l'invisible au visible. La particularité impliquée par l'aspect inextricable du concret et de l'abstrait, c'est d'affirmer, comme le fait Michel Deguy, que parallèlement au visible, celui des mots, se déploie le voir de l'invisible, celui de la pensée sous la forme de la proposition. Car un nom commun, c'est « *nom commun à la chose et au mot, pour le commun de la chose et du mot. Ou un nom pour un voir qui cherche l'être-comme, i.e. d'un voir qui voit le voir, s'il faut voir le voir pour voir. Il n'y a pas de métalangage parce que la théorie n'est pas une métavue. Le voir est un voir du voir ; ou le voir de la pensée est un comme-voir qui voit (le) comme*²⁵¹ ». Creuser l'espace pour le corps de la pensée au sein de la proposition est la tâche proprement poétique.

La conviction théorique de Michel Deguy de cet aspect inextricable fondamental du visible et de l'invisible, du sensible et de l'intelligible, de la matière et de la pensée, s'apparente à l'image matrice – la comparaison primitive et fondatrice – relevée, lors de nos analyses précédentes, dans la poésie de Victor Hugo, constitutive de sa pensée poétique et religieuse. Elle consistait à rapprocher d'un geste total la Nature au Livre, le visible au lisible, la vision à la lecture. Ainsi Deguy parle d'un rapprochement premier et fondateur, non pas poétique mais théorique – d'une *image-mère* permettant l'imagination même.

Il s'agit du rapprochement qui est au centre de nos recherches, celui entre le visible (l'image) et l'abstraction (le tropique), en d'autres termes, de la « *solidarité de l'imagination schématique avec les figures du logos (non pas "catégories" mais tropes), mettant en scène l'être-au-monde : premier "rapprochement" transcendantal qui serait au fondement de*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

possibilité de tous les "rapprochements" ultérieurs, ou "images inépuisables" en quoi consiste la vue poétique, laquelle est un voir-comme et un écouter-voir²⁵² ». Tout acte de poésie, tout rapprochement poétique dans la sphère du visible, dans la sphère des objets, nécessiterait, selon cette conception, un rapprochement préalable du visible et de l'invisible. La poésie impliquerait donc leur rapprochement, leur affinité – et non pas leur opposition. Affirmer la nature tropologique de toute expression, de même que celle du visible, signifie affirmer l'invisibilité du visible.

Voir, c'est donc voir en pensées – voir les pensées. Deguy compare la constitution d'une telle abstraction visible qu'est l'objet sensible au fleuve. Le fleuve, c'est un sillon creusé dans l'informe (sur une surface plate, homogène, amorphe). Le fleuve ainsi creusé constitue les bords qui, inversement, délimitent et constituent le fleuve. Ils sont cet être-ensemble tropologique, ils sont en relation réciproque. C'est l'un avec l'autre, l'un à l'image de l'autre, dans leur face-à-face, que les bords délimitent le fleuve et lui donnent forme – caractère, aspect. Le fleuve, c'est le rassemblement – la relation, reliant les bords, à la fois reliure et séparation, distinction – forme.

Premièrement, suivant l'exemple du fleuve, la condition de l'avènement de ce qui est, c'est être *comme* quelque chose d'autre, c'est avoir l'apparence de quelque chose, paraître comme et avec une autre chose. Ainsi comme l'annonce le recueil *Ouï dire*, ce qui est, « *c'est entre nous / L'air entre les mains salut / Et la main entre les saluts / Et le salut pur intervalle / Rien avec rien jouant à / S'envoyer la belle apparition*²⁵³ ». Si ce qui est, ce « "cela" » ne se dévoile qu'à « *contrejour de l'éclairement (on dit : signification et désignation) des arrangements de mots, vestige à l'entrelacs des phrases*²⁵⁴ », l'être se confond avec le paraître, au sein de leur advenir commun qu'est l'apparition. C'est l'apparence (le paraître, aussi bien que l'apparition) qui permet d'incarner la forme déployée de ce qui est – de ce qui est intelligible, représentable, connaissable.

De même que le dicible se donne comme proposition (ou phrase), le visible se donne comme *apparence* ou comme *masque*. Voir, c'est voir une chose comme une autre, c'est-à-dire avec une autre ; voir, c'est voir leur semblance commune, leur présence simultanée au sein d'un être-ensemble constitutif d'un espace commun. Tel un fleuve étant l'être-ensemble des bords, comme le montre aussi un des *Poèmes de la*

²⁵² DEGUY, Michel: *La raison poétique, op. cit.*, p. 96.

²⁵³ DEGUY, Michel : *Ouï dire*. Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

²⁵⁴ DEGUY, Michel: *Tombeau de Du Bellay*. Paris, Gallimard, 1973, p. 30.

presqu'île, « Miroir »²⁵⁵, où « *un côté garde l'autre ils s'opposent et se voient / La rive se reflète en l'autre / Et chacune soi-même en le fleuve / Lui la dédouble et ainsi la redouble / Et permet qu'elle se connaisse* » et où la vision se confond avec la connaissance, à partir de leur forme con-figurée, com-posée, constituée du rapprochement de deux éléments à travers un troisième qui détient leur signification, telle une « *ville aveuglée à moins que ne la / À soi une rivière* ».

Deuxièmement, cette image du fleuve en tant qu'avènement de signification illustre que le rapprochement premier, théorique, du visible et de l'invisible, ou du sensible et de l'intelligible, donne lieu au rapprochement poétique d'un autre ordre, dans le domaine seul du visible. Comme corollaire à cette substance première de tout acte linguistique et poétique, Michel Deguy pose la question de la forme de cet acte de rassemblement abstrait, du dynamisme et du motif de ce rassemblement invisible, de cet être-ensemble, de cette symbolique commune des choses. Ce motif, c'est celui de l'apparence – de la semblance – qui n'est qu'une forme neutre des phénomènes de ressemblance et de dissemblance.

Voir, c'est donc attribuer une chose à une autre chose ; le visible résulte d'un tel acte d'attribution. Il a, par conséquent, la forme de la proposition. C'est à l'intérieur de ce qu'en langage constitue une proposition que l'attribut délimite un objet ou un concept, ce dernier n'ayant d'existence qu'en étant *comme* quelque chose d'autre que lui-même, ayant aspect de quelque chose. Cette autre chose délimite le sens comme le bord délimite le fleuve.

C'est au *seuil* de l'objet que se tient l'objet qui ressemble à cet objet, leur ressemblance étant réciproque et leur signification commune, signifiant ensemble, l'un pour l'autre et avec l'autre. Ainsi, « *la chose se ressemble en rassemblant ses ressemblances*²⁵⁶ » de telle manière que les objets « *com-paraisent pour que chacun paraisse*²⁵⁷ ». Si l'avènement de la ressemblance et de la dissemblance en tant que réalisation concrète de l'apparition et de l'apparence – phénomène neutre – nous intéressera dans le chapitre suivant, nous analyserons maintenant l'apparence comme attribut principal de la visibilité.

²⁵⁵ DEGUY, Michel : « Le miroir » du recueil *Poèmes de la presqu'île*. In *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*. Paris, Poésie/Gallimard, 2006, p. 47.

²⁵⁶ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 52.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

Phrase

C'est précisément la semblance – forme minimale d'une relation, étant composée de deux éléments mutuellement reliés – qui est prise en charge par la forme longue de l'abstraction qu'est la proposition. La proposition, en tant que forme d'abstraction, est le modèle même du visible, de l'intelligible, de la connaissance. Comme nous l'avons déjà esquissé, la connaissance ne se donne qu'en tant que forme, la forme seule étant connaissable. Or celle-ci a été définie substantiellement à partir de la pluralité – l'unité ou la totalité étant continues et amorphes, autrement dit, insaisissables.

C'est en ce sens que la phrase, la proposition, est chez Deguy une condition du langage et de la pensée, étant par définition une ouverture, un déchirement, un déploiement de l'espace. Si, comme affirme le poète dans *Poèmes de la Presqu'île*, « *tout logos est topologie* », il reflète la multiplicité de l'être, condition de la pensée, celle-ci étant de nature proprement *syntaxique* : « *cet originel éclatement en diversité apposée à elle-même sur le mode de la figure ; la multiplication de l'être en relation dans toutes ses parts sur le mode du comme qui la requiert, cette comparution universelle qui est en elle-même comparaison*²⁵⁸ ».

D'où l'horreur du sans-figure, comparable à l'horreur du sans-discours et sans-connaissance chez Victor Hugo – le difforme étant comparé aux ténèbres et au silence sous l'envahissement des choses *rassemblées* sans *ressemblance*, cette profonde récusation et désolation devant l'accroissement d'images sans la possibilité de les mettre en relation, c'est-à-dire de les faire entrer en *figure*. Telle cette énumération qui est formellement la sortie de la phrase et de la schématisation, la non-articulation, la non-relation : « *Phases événements demi-voltes / Ellipses centaures prolepses cercles voltes / Élisions masques détails fuites instantanés / Comparaisons déplacements hyperboles explosions / Pointes quatre-coins passages cabrements / Colin-maillards figements torsions apostrophes [...] Qui tendent à l'orateur sous son silence la figure / Vous appelez ça comparaison?*²⁵⁹ ». Agrammaticale, asyntaxique, la suite linéaire, plate des éléments est en même temps une sortie du sens : en dehors de la phrase ou sans dénotation, le mot devient silence.

Plus fondamentalement, la phrase est transcription ou visualisation de la relation et, en tant que telle, elle est le modèle ou le schéma même de la signification. Comme l'affirme Deguy dans *Fragment du cadastre*, « *Le monde dépose en nous sa présence et ainsi le langage naît de cette profondeur. [...] L'agencement des choses présentes est accueilli dans la*

²⁵⁸ DEGUY, Michel: *Actes*, op. cit., p. 45.

²⁵⁹ DEGUY, Michel: *Où dire*, op. cit., p. 79.

manière d'être soi et disposé en soi-même du langage, dans la syntaxe ». La phrase est le déploiement de cette pluralité dé-posée en nous, de cette dis-positon qui se tient, de manière fantomatique, cachée, derrière le voile des concepts. Nous avons vu que le concept nomme une relation jugée essentielle et représentative d'une *vision du monde*, en vue de son institutionnalisation au sein d'une langue où, figée, la vision devient le visible. Le concept est donc la dénomination d'une relation et d'une proposition, c'est-à-dire la désignation de celle-ci sous un nom commun.

La proposition elle-même est de ce point de vue un déploiement, un dénudement conceptuel. Articulation linguistique d'une relation abstraite, elle représente le schéma minimal de la signification, car elle assure le rapprochement entre les éléments multiples et divers et leur relation par l'intermédiaire d'éléments syntaxiques qui permettent de telles mises en relation – la coordination ou la subordination. Cet espace du sens creusé par la phrase est la ressource même du fait poétique puisque « *l'intérêt du poème, son sens, a la nature d'une relation – culmine dans la phrase. La pensée du poème [...] est indivise à la phrase ; gît en la complexion phrastique, à l'échelle de laquelle commence seulement à [...] se jouer son enjeu*²⁶⁰ ». Ce que dit le poème, c'est, au fond, l'indicibilité du singulier dans « *sa singularité "absolue"*²⁶¹ ».

Le phrastique, régime fondamental du dicible et du visible, sort de l'indicible et de l'invisible par la simultanéité de deux choses, par leur relation réciproque qui fait tourner la phrase autour de ce qu'elle peut dire ou faire voir. Elle s'approche et s'éloigne de la chose, toujours secrète, vouée au silence, à l'énigmatique : « *Le secret est in-trouvable. On se rapproche, le poème fait des rapprochements, de ce qui est à penser – ou "vrai"*²⁶² ». Plutôt que de deviner, car il ne s'agit pas de devinette, comme le précise Deguy, la phrase invente, creuse, énumère, conserve des possibles, puisque la vérité est *interprétation*, « *multiple, scindée en contrariétés, feuilletée, dépendante d'un "recul" du voir sur une échelle de généralisation-abstraction-induction*²⁶³ ». Ainsi, la phrase « *fraye une „vérité“ dans l'océan du possible, dans l'immense, elle fend la démesure du dicible, elle opère un sillage sur lequel le lecteur se retourne*²⁶⁴ ».

²⁶⁰ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 128.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 163.

²⁶² *Ibid.*, p. 158.

²⁶³ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 100.

²⁶⁴ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 55-56.

L'indescriptible, l'innommable

Le modèle de l'extrême instabilité de l'objet et de la profonde mouvance du sens est, chez Michel Deguy, désigné à travers la paraphrase et la périphrase. Deux mouvements complémentaires qui creusent la phrase – ou la proposition : le mouvement de *para-*, le long de, et de *péri-* ou autour de. Le premier signifie échanger « *un mot, un syntagme, une séquence, avec, ou en, dix ou cent, "à la place" ; pour une copiosité ; un commentaire indéfiniment prolongeable* ». La traduction est un exemple de la paraphrase donné par Deguy : elle échange les mots d'une langue contre les mots d'une autre, sachant que « *l'intermédiaire, le "milieu" entre les langues, qui n'existe pas à part, est celui de la paraphrase*²⁶⁵ ». Quant au mouvement de la périphrase, il est essentiel en ce que « *toute tournure, ou trope, toute manière de dire, tout dire, tourne autour*²⁶⁶ » – car le centre n'existe pas...

La liaison entre le modèle phrastique – celui de la périphrase et de la paraphrase – et nos développements préalables sur l'avènement de l'abstraction et sur celui du visible commence à s'esquisser à partir de ce décentrement fondamental dans la pensée de Michel Deguy et qui renvoie à l'absence ou à l'inexistence de ce que l'on désigne communément la référence. Si le langage est abstraction et se réfère à du visible, à quoi se réfère le visible, lui-même étant abstraction? Si le contenu du langage et de la vision est introuvable et inconnaissable, c'est parce qu'elles ne sont que mouvement de pensée, pensée toujours en mouvement : « *L'autour-de et le à-côté, le tourner et le longer (contourner, s'approcher, éviter...) font le mouvement de la pensée. Faire le tour de la chose, c'est toujours le programme*²⁶⁷ ».

De même que la langue, la vision est inscrite dans l'espace *entre* deux éléments, dans leur partage, dans leur relation commune qui les *re-lie* et qui n'existe pas à part. De même que le langage, la vision est comparaison – ou « *catachrèse de l'innommable*²⁶⁸ ». Soucieux de saisir le sens de la pensée de Michel Deguy, Pascal Quignard, définissant l'œuvre d'art comme une œuvre « *dont l'objet au plus juste était peut-être l'absence de sens*²⁶⁹ », parle ainsi à juste titre de l'inexistence de la référence dans l'art en tant qu'art. Ainsi, le visible, ce à quoi se réfère la langue au sein de laquelle est édifié le visible, n'est elle-même qu'une

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 157.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁶⁸ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 53.

²⁶⁹ QUIGNARD, Pascal : *Michel Deguy*. Paris, Seghers, 1975, p. 54.

certaine vision donnée, qu'une certaine manière de voir, c'est-à-dire une « "vue" scientifique qui conjure le chaos, "sauve l'apparaître" de quoi que ce soit de nommable²⁷⁰ ».

La pensée du *comme* de Michel Deguy est ainsi une solution à la problématique de la référence linguistique ou poétique. Mais que signifie une telle absence de la référence visible ou objective qu'elle pose? Réfutant l'idée de l'antériorité du visible par rapport au dicible qui viendrait le *décrire*, Michel Deguy pose la simultanéité du visible et du dicible. En d'autres termes, comme nous allons le voir plus loin, l'absence de la référence poétique chez Michel Deguy signifie le rejet du concept d'imitation en art : « *L'œuvre d'art produit ce à quoi l'art se réfère, ou monde, en cherchant elle-même à faire monde. C'est un monde, dit-on d'une grande œuvre – et le monde est ce qu'en dit l'œuvre*²⁷¹ ».

Le propre de la poésie est de circonscrire ce manque, ce vide, comme le regrette et le montre Deguy à partir de la poésie de Du Bellay. Elle fait « *l'épreuve de ce rien, de l'inégalité de quoi que ce soit à ce "tout" dont l'appel oublié, et l'anamnèse, s'est engouffré en se vidant de toute détermination dans cette "perte" d'être qu'est l'homme parlant, qui tente de se rétablir "en propre" en se posant comme "sujet" de la langue et en recueillant les "symboles" où le tout s'absentant aurait laissé les marques de son immanence chiffrente*²⁷² ». Il nous semble que cette « *immanence chiffrente* » serait celle que tente de désigner Philippe Hamon dans son ouvrage sur le régime descriptif qui, comme il nous semble, est dominant en poésie²⁷³.

C'est ce que semble soutenir également Philippe Hamon qui, en refusant de soumettre le descriptif au narratif et cherchant déclarer son indépendance, déduit de la théorie greimassienne des modalités du discours que « *le texte lyrique, bien certainement, entretiendra des liens privilégiés avec le descriptif, dans la mesure où il peut passer pour la déclinaison systématique, sur le mode, assertif ou interrogatif, positif ou négatif, des "qualités" conjointes ou disjointes, d'un être, Sujet qui est le sujet du texte*²⁷⁴ ».

Hamon délimite la description précisément à partir de la notion de la modalité dont nous traiterons dans la dernière partie de notre travail. Suivant la définition de la modalité

²⁷⁰ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 60.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

²⁷² *Ibid.*, p. 45

²⁷³ Si, concernant la proximité du poétique et du descriptif, Dominique Combe affirme dans son ouvrage *Les genres littéraires* que la poésie telle qu'elle évolue en France depuis Mallarmé, exclut à la fois le récit, la description et le didactisme, il soutient néanmoins l'opposition entre le régime lyrique et narratif. Il nous semble qu'éloigner la poésie de la narration signifie, en effet, rapprocher la poésie du régime descriptif qui lui-même s'oppose au narratif, comme le veut Gérard Genette dans « Frontières du récit » (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969). Ce dernier distingue la description de la narration comme une variante de la distinction entre *mimesis* et *diégésis*, c'est-à-dire l'imitation, centrée sur l'être et le récit, centré sur l'action.

²⁷⁴ Hamon, Philippe : *Du descriptif*. Paris, Hachette, 1993, p. 116.

depuis Greimas qui permet de préciser la compétence du sujet au sein d'une situation d'énonciation et répartie en quatre catégories principales, vouloir, savoir, pouvoir et devoir, toute description consisterait en un « *acte de transmission d'un savoir*²⁷⁵ » et la constitution d'un « *objet sémantique déjà réductible à une modalité*²⁷⁶ ».

Toute description serait par conséquent une modalisation de l'objet dans le langage à partir des modalités du sujet d'énonciation, exprimant ses compétences. La description obéit donc à la compétence du sujet énonçant « *à faire-être, à faire exister quelque chose*²⁷⁷ ». Comme le souligne enfin Philippe Hamon, la description peut devenir la modalisation d'un non-savoir du sujet qui aboutit à une anti-description, évoquant l'exemple de la prétérition, conduisant à l'indescriptible. Mais si l'on considère avec Philippe Hamon que la description est un ensemble des « *énoncés d'existence*²⁷⁸ » régi par un système évaluatif qui les modifie ou les module, cela signifierait que l'indescriptible coïnciderait avec l'inexistant ; dans le sens où la non-description donnerait lieu à l'inexistence.

Cela rejoint l'analyse de Philippe Hamon là où il pose que le verbe être est fondamental dans la description, celle-ci originellement un « *lieu de remplissage*²⁷⁹ », c'est-à-dire un lieu de présence. L'énonciation ne serait pas, de ce point de vue, postérieure à la référence, mais le lieu de son apparition simultanée, dans l'indivision du mot et de la chose, du concept et de l'objet.

Dans son étude sur la référence chez Michel Deguy, « La déhiscence référentielle chez Michel Deguy ou l'inconnue x », Cécile Mainardi insiste sur la densité, dans les textes de Michel Deguy, des constructions syntaxiques qui permettent de circonscrire cette absence substantielle de la référence, *ce qui* ou *ce que*, qu'elle désigne comme *locutions pré-nominale* et *réceptacles vides*. Constructions qui normalement tiennent le rôle de cataphore ou d'anaphore, tentent chez Deguy en vain de se référer à leur contexte textuel intra- ou extra-phrastique : elles ne renvoient à rien, articulant ce qui ne peut pas être nommé, ce qui est voué à rester comme un référent caché, « *un référent secret voire absent qui se départit de toute appellation si son seul prête-nom est le mot énigme*²⁸⁰ ».

Enfin, cette inexistence de la référence coïncide avec l'intraductibilité. Si la langue se réfère à quelque chose, ce n'est ni la nature, ni le monde réel, mais le monde humain,

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁷⁶ *Ibid.*.

²⁷⁷ *Ibid.*.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁷⁹ *Ibid.*.

²⁸⁰ MAINARDI, Cécile : « La déhiscence référentielle chez Michel Deguy ou l'inconnue x » in CHARNET, Yves (dir.) : *Le poète que je cherche à être*. Paris, Table ronde, Belin, 1996, p. 155.

l'humanité même, la manière d'être humain. La référence profonde d'une langue, c'est la cohérence et la totalité d'une langue. Car ce à quoi renvoie une langue, toute langue, c'est la concorde d'une communauté, d'un esprit collectif ; une manière collective de penser et une vision collective du monde. Ce à quoi se réfère la langue, c'est la cohérence de cette langue ; ce qu'on pourrait articuler, d'une autre manière, comme une énonciation collective ayant lieu à chaque énonciation individuelle, l'énonciateur étant effectivement un énonciateur collectif et fondamentalement pluriel, faisant appel à la communauté, à l'ensemble des sujets parlant cette même langue.

Dit d'une autre manière encore, la référence est construite par l'ensemble des éléments d'une langue ; la capacité d'une langue de renvoyer au monde est la capacité de cette langue envisagée comme un *tout* – ce tout de la langue qui sera, inversement, du point de vue du visible, le *tout* d'un monde. C'est à sa propre cohérence que se réfère la langue, c'est dans sa propre cohérence qu'elle s'inscrit à chaque énonciation, de même que s'y réfère le poème afin d'en sortir, poétiquement, donc partiellement. Passagèrement, à la manière d'une apparition ou d'une hallucination.

Voir, configurer

La logique du mouvement para- et périphrastique de la pensée sous-tend donc également le phénomène de semblance. Elle est indiquée à travers le rapprochement du comparant et du comparé que sont les deux côtés du *comme* poétique de Deguy. La semblance est une implication phénoménologique constitutive de la logique existentielle de Martin Heidegger, permettant à Michel Deguy de fonder sa pensée du *comme* poétique, citant Heidegger dans *L'être et le Temps* : « *Il y a même la possibilité qu'un étant se montre comme ce que, de soi-même, il n'est pas. Se montrant ainsi, l'étant a l'air de... À un tel se-montrer nous donnons le nom de sembler*²⁸¹ ». Pareillement à l'expérience de la langue qui « *est faite pour "dire quelque chose de quelque chose"*²⁸² », le visible tel que le conçoit Michel Deguy est le maintien de la multiplicité telle que la nécessite une proposition linguistique, composée au minimum d'un élément déterminant et d'un élément déterminé.

Ainsi, le langage qui dit quelque chose *de* quelque chose, correspond au visible et au phénoménologique où voir, c'est voir quelque chose *comme* quelque chose. Le dire, comme le

²⁸¹ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 88-89.

²⁸² *Ibid.*, p. 21.

voir, procède par l'assemblage et le rapprochement ; ils impliquent un fondement discontinu, le maintien d'une pluralité d'éléments. C'est pour cela que Michel Deguy insiste sur la distinction entre la ressemblance et l'identification, entre un *c'est pareil* et un *c'est la même chose*. Cette distinction introduit dans la pensée de la ressemblance son double indivisible, la dissemblance, l'écart, la différence : « *Il s'agit de rapprochement. Non pas de fusion identificatoire ; mais de rapprochement : il n'y a de rapprochement que par le comme ; poétique qui préserve les différences par la pensée, c'est-à-dire par des œuvres de la pensée, à savoir : d'art*²⁸³ ».

Si, suivant les développements précédents, tout concept est figure, la figure poétique, c'est le tenir-ensemble de deux choses qui n'étaient pas liées logiquement, c'est-à-dire dont la relation n'était pas figée dans la langue, n'était pas institutionnalisée et dénommée par un concept. Rapprocher symboliquement deux étants, c'est passer du visible à l'invisible. La figure, étant rapprochement, désigne, chez Deguy, le passage de la chose au mot, c'est-à-dire le devenir de la chose en mot, son apparition en langue, son devenir d'abstraction. Elle est « *bien le terme jointure, le nom du pli, la chose est mot, le mot-chose*²⁸⁴ ».

Au-delà de la signification, au-delà d'un système sémantique, la langue est forme sans contenu, découpage qui lui-même est signification car celle-ci est, comme le Dieu hugolien, impossible, inatteignable, obscure. C'est à partir de la négativité première et de cette absence fondamentale de la référence que « *le vu ne peut être vu que par un dire qui ouvre la relation en la disant* », que parler c'est voir, le réel étant *donné à voir*, comme le souligne Olivier Apert dans son article « *Histoires de Figurations* », « *par le langage des figures, que "rien ne transgresse"* » car « *nul au-delà donc au-delà de cette immanence de la relation, de la circonstance qui crée la relation, par où les figures du monde surgissent*²⁸⁵ ».

Seul le rapprochement entre deux objets, dans le cadre d'une sémiotique verbale ou non-verbale, donné par le seul désir (qui est toujours un désir de rapprochement) entre un sujet et un objet, au sein du monde naturel, ouvre la relation qui, à son tour, donne forme, donne à voir. Le visible, par conséquent, c'est toujours un entre-deux ; c'est le réel « *donné ici et maintenant au cœur de la présence qu'invente la relation*²⁸⁶ ». La spatialité est constitutive du visible même.

²⁸³ *Ibid.*, p. 103.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁸⁵ APERT, Olivier : « *Histoires de Figurations* », RUEFF, Martin (dir.) : *Michel Deguy, l'allégresse pensive*. Paris, Belin, 2007, p. 72.

²⁸⁶ *Ibid.*

Voir le monde, c'est, chez Deguy, non pas le constituer en tant que forme, mais en tant que rythme – qui est celui de la langue. Le rythme, c'est l'essence du discontinu. Il fait correspondre simultanément la logique de la langue avec celle du monde. La sémantique, c'est le rythme du monde car parler, c'est donner un rythme au monde. Voir, c'est voir le rythme. Le visible, c'est un battement de la langue, constitué d'une avancée et d'un recul, c'est la naissance d'une discontinuité. Dire qu'« aucune observation ni expérience empirique ne s'exempte d'avoir affaire à du rythmique²⁸⁷ » devient valable dans le cas du visible car « l'image [...] bat d'un mouvement de visibilité / invisibilité²⁸⁸ ».

Le rythme, « l'atome de la genèse » et « symphyse du continu et du discontinu²⁸⁹ », est en cela déjà une pensée : entre le comme-un et l'être-comme, s'arythment l'être et le non-être, principe premier et poétique de ce qui est – car « l'expression vulgarisée même du fiat originel en "big-bang" est iambique²⁹⁰ ». Située au-delà ou en-deçà du concept, la figure est ce battement, ce *seuil battant* de la langue, fait du visible avec de l'invisible, fait passer cet invisible dans le visible. Elle est en cela révélation – elle dévoile la multiplicité du visible, ses vérités possibles.

Ce régime particulier de faire fonctionner la langue est désigné chez Deguy par le terme de *contenance*, distinct du concept traditionnel de *contenu*, exprimant la coïncidence, en termes classiques, entre la forme et le fond, ou entre l'apparition visible et l'apparition linguistique d'une forme. Elle est « l'indivision du contenant et du contenu, de la teneur et de la tenue – avant leur distinction ; elle dit le maintien, la figure, la disposition²⁹¹ ».

Que maintient la figure? Elle conjoint et maintient le pluriel. La poétique de Michel Deguy montre qu'un singulier, une chose, est toujours pluriel, mais un pluriel caché et fantomatique qui ne se laisse pas voir à travers la signification préétablie à laquelle on *croit*. Car « la composition de même et d'autre est plus puissance et singulière que "l'on croit" (doxa) » ; et car « qu'il y ait monde ; que le "monde existe" ; cela est une croyance, relève d'un croire²⁹² ».

Or comme l'affirme Deguy, « si un étant consiste en même et autre, alors c'est par l'être-comme qu'il tient à lui-même », la figure, c'est donc le maintien de deux choses à partir de leurs ressemblances. La chose de la poésie s'efface devant les choses du monde, pourtant pas plus crédibles. La figure, c'est le lieu où « une chose, un être, peut être mis pour,

²⁸⁷ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 44.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 46, en notes.

²⁹¹ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 79.

²⁹² DEGUY, Michel: *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 130.

avec, à la place de, son autre ; formules où il faut entendre la solidarité, la coalescence, de la possibilité et de l'essence dans le rapprochement ou "image"²⁹³ ». Comme le suggère le poème « Nu » du recueil *Gisants*, le maintien d'une figure s'apparente à la danse et au mouvement des corps, mouvement en soi éphémère : « *Comme la danse des danseurs dure / En transitions définitives / Vers d'excellentes figures*²⁹⁴ ».

La figure, c'est donc le maintien d'un rapport malgré des rapports autres ou opposés ; c'est le maintien d'un attrait malgré la force contraire, celle de répulsion. C'est le maintien de l'éphémère car « *l'image oscille, bat, d'un mouvement de visibilité / invisibilité. Car ce qui paraît, en comparaisant, disparaît ; ce qui brille s'éclipse*²⁹⁵ ». La figure est le maintien de la ressemblance malgré la différence et, à la fois, le maintien de l'écart qui permet la ressemblance même, évitant l'unité et l'informe. L'informe, le sans-forme que Hugo décrit comme un effroyable et insondable puit noir est envisagé chez Deguy, au contraire, comme le monde de l'*identique*, comme le régime de l'*identique*.

Quant à l'*identique*, il s'agit d'un autre concept fondamental rattaché à la pensée du *comme* poétique, impliqué par celui de la ressemblance. La figure qui maintient l'écart assure ainsi que « *l'un n'est pas l'autre. L'un est comme l'autre*²⁹⁶ », leur présence étant maintenue dans la langue et dans la pensée, déployée dans l'espace de la proposition : « *la proposition ne commence pas par l'identification "a est b" mais par "a est-à b". L'être est préposé*²⁹⁷ ». Abolir cet écart, ce serait abolir la pensée. Ainsi, la figure comme maintien de l'écart empêche la reproduction et l'identification : au concept d'imitation, Deguy préfère celui de trans-figuration.

La figure, c'est une disposition : c'est le maintien de la juste mesure entre l'identité et la différence, entre les ressemblances et les dissemblances. En préposant, la pensée dispose ; elle dispose la part du visible et la part de l'invisible dans les choses. Le poème, c'est par conséquent « *l'expansion de choses infinies", lieu où peuvent s'étendre, s'épandre, des choses non finies ; extension, expansion offerte de choses en choses de choses ou extension de la possibilité sur le monde*²⁹⁸ ». En tant que telle, la poésie fait voir l'instabilité fondamentale de la signification, de la vision et de la pensée qui ne sont que des formes de croyances. La poésie est en ce sens révélation : elle est dévoilement d'une chose par une autre.

²⁹³ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 27.

²⁹⁴ DEGUY, Michel: « Nu » in *Gisants. Poèmes III 1980-1995*. Paris, Poésie/Gallimard, 1999, p. 94 – 95.

²⁹⁵ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 45.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 27.

La figure est, enfin, visage. Car comme l'affirme Deguy, « *imaginer, ou penser par vision, c'est penser par prosopopée*²⁹⁹ ». Le propre de la prosopopée est de « *faire face* » et le poème « *dévisage et envisage ce qui demande à paraître comme un visage*³⁰⁰ ». Le *faire-face* de la prosopopée, c'est se-tourner-vers, car « *la pensée envisage ; elle se figure*³⁰¹ », donnant à voir ce regard poétique qui se voit. Le *s'envisager* des choses, le *se-voir-l'une-l'autre* des choses pour leur *être-ensemble* au sein d'une configuration, signifie ainsi également se voir voyant.

Que dit la figure qui parle à travers ce qui la configure? Si elle ne dit rien sur les choses qui la composent, ne disant rien d'autre que leur relation, elle est *révélatrice* de celui qui dit ce rapport – du sujet. Comme nous l'avons déjà souligné, le rapport formel exprime la manière d'être du sujet, sa manière d'envisager le monde. La pensée poétique de Michel Deguy souligne l'importance de l'idée que le rapport entre les objets exprime le rapport du sujet à ces objets. Nous nous approchons ici enfin de la juste définition deguyenne de l'objet comme « *la relation monde-corps ; le phénomène est interaction de leur flux pour un "sujet" qui connaît cette relation. Le sujet se dégage, est en ce saut-arrière*³⁰² », définition commentée par Jean-Pierre Moussaron précisément comme un passage de la notion de réalité à celle de la vérité³⁰³.

La langue commune, ordinaire, comme partage des concepts, contrairement à la poésie, *dévisage* les sujets qui, ne parlant pas une langue personnelle mais collective, adhèrent à la vision commune. La langue donne visage à une communauté de personnes, à une culture; mais elle voile les visages des individus, les efface. Elle les voile d'un visage autre, impersonnel, supra-personnel, multiple – celui d'une communauté où un *moi* devient un *nous*.

C'est dans ce mouvement du sujet singulier à la pluralité des sujets que se joue la signification réelle – éthique – de toute pensée sur l'abstraction et sur la forme. C'est dans ce sens où nous avons affirmé précédemment, d'une manière peut-être obscure, ensemble avec Michel Deguy, la portée éthique du discontinu qui impliquait l'impératif d'un maintien de ce discontinu – du maintien des différences à travers les ressemblances. Les choses sont, en effet,

²⁹⁹ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*. Paris, PUF, 1998, p. 90.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

³⁰¹ DEGUY, Michel: *La raison poétique, op. cit.*, p. 219.

³⁰² DEGUY, Michel: *Brevets*. Seyssel, Champ Vallon, 1986, p. 37.

³⁰³ MOUSSARON, Jean-Pierre : « Deguy ou l'œuvre de langue » in *Revue Sud* n. 78-79. Textes réunis par Daniel Leuwers. Marseille, Sud Éditions, 1988, p. 30.

elles-mêmes humaines et humanisées : elles « *tiennent leur être-nom de l'homme (ici "dieu" – démiurge), humanisées*³⁰⁴ ».

Révélation

À travers un dernier élément, celui de la croyance, Michel Deguy assigne ainsi définitivement la sphère du visible à celle de l'invisible. La poésie montre que la langue ainsi que la poésie elle-même ne se réfèrent pas au monde mais le construisent, l'abstrait construisant ainsi le sensible. Voir signifie croire – car voir, c'est « *entrer dans la vérité de la figure*³⁰⁵ » ; voir la réalité, c'est la croire comme *vraie* – telle est la fonction de la révélation.

Désigner la poésie comme révélation, c'est aussi passer d'un voir à un faire-voir. Ce ne sont pas les choses qui se font voir, mais la manière de voir qui les rend visibles, qui dévoile, révèle leur visibilité. Comme l'annonce la partie finale du poème situé à l'entrée du recueil *Où dire* dans lequel Michel Deguy détaille précieusement la tâche de la poésie, les poètes sont désormais ceux qui « *marchent ici dans galerie / à ciel ouvert (parois d'ormes piliers de grès / sol de terre ciel de ciel)* » et ceux qui « *disent / Voici lisière* » car « *le monde avait besoin d'être annoncé / Le royaume est semblable au chemin par exemple / Extérieur au mur bas du château grillagé / Le royaume est semblable à ce lieu / Qui a besoin de parabole pour demeure*³⁰⁶ » où le mouvement analogique, celui de la parabole, correspond à la mise en place d'une croyance.

Ainsi, Michel Deguy réfléchit plus au phénomène de voir qu'à celui du visible, de même qu'il développe une pensée de la révélation plutôt que celle du réel. Ils permettent, en effet, de rendre compte de l'apparition et de la disparition, mouvements constitutifs du visible et du réel, du réel visible, à tout moment menacé de disparition. Si « *les choses de la poésie ne sont pas les objets prédécoupés descriptibles sous les yeux habitués, maniables sous la main affairée. Bien plutôt ces significations "usuelles" ont-elles à être perdues*³⁰⁷ », la raison en est que le visible étant simultanément avec l'invisible et son corollaire, « *apparition et disparition font*

³⁰⁴ DEGUY, Michel: *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 134.

³⁰⁵ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 97.

³⁰⁶ DEGUY, Michel: *Où dire*, op. cit., p. 15.

³⁰⁷ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 2.

*couple*³⁰⁸ » et « *la disparition n'est par un accident fâcheux qui arrive ou n'arrive pas au paraître, mais l'éclipse qui fait scintiller l'apparence*³⁰⁹ ».

La vision comme révélation et comme croyance, celles d'un sujet et d'un ensemble de sujets – articulation que nous allons questionner plus loin – se situe entre le visible et le réel : « *Les choses de la poésie, ou choses de choses comme il m'est arrivé de les appeler, choses de la vie, de l'amour, de la mort, choses du sens (si l'on veut, pour continuer d'exploiter le ressort de cette locution), ou sens des choses [...] n'ont pas la même objectivité que celle des objets installés à demeure dans des contours (perception) ou contraints de se laisser observer / mesurer (science) ; mais plutôt le genre d'être que les Grecs visaient par adèlôn : choses rendues sensibles par la phénoménalité de leur comparution (ôpsis tôn adèlôn : ta phaïnomenà)*³¹⁰ ». Deguy parle ainsi d'une quasi-visibilité d'un « inépuisable réel », tendu toujours entre imagination – constitution – et description, entre l'apparition et transfiguration, entre apparence et transparence. Ainsi, lorsque « *le voyant "décrit" ce qu'il "voit", [...] la description peut se prolonger indéfiniment à suivre l'inépuisable "réel" »* car « *on dirait que le voyant suit d'un regard que nous devons bien appeler intérieur, une réalité qui n'est pas offerte aux yeux mais est pour lui quasi visible. [...] Une quasi-intuition d'un quasi-factum présente à son âme ce qu'un autre ne voit pas et peut tenter de comprendre par confiance et imagination*³¹¹ ».

L'œuvre de la langue est, par conséquent, celle de faire-voir, c'est-à-dire de faire-croire afin de partager le visible, afin de se référer à ce partage même. La poésie est pour Deguy le lieu de cette tension entre la vision intérieure et la vision objective du monde extérieur. Ce questionnement est celui de la croyance. Désigner la croyance comme une poétique, rapprocher la foi de la poésie, comme un même mouvement d'abstraction poético-parabolique, est le fondement de la mystique – l'expérience « *vraie d'une vérité qui se donne comme très forte, et sans force pour tous*³¹² », comme c'est le cas du spiritualisme hugolien où la contemplation est vision et la vision est croyance.

D'une manière comparable, Deguy pose à travers le doute sur la notion de réalité extérieure, la proximité entre la croyance et la poésie. Phénomène constitutif de la religion – qu'il désigne par métonymie, se référant à Jean Starobinski, comme « Fable » – la croyance est requise par le caractère illusoire et halluciné de la réalité. Tout acte poétique dévoile ainsi

³⁰⁸ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op.cit., p. 20.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 3.

³¹¹ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 55-56.

³¹² *Ibid.*, p. 42.

le caractère fragile, éphémère et illusoire – autrement dit *incroyable* – de la réalité dite objective. La croyance est à la poésie et à la langue ce qu'elle est à la religion et à la mythologie. Le fondement commun à ces deux régimes de donation du réel, est le mouvement ana-logique de la pensée – et donc *pensée poétique* – celui du « *procéder "schématisique" du Dire, ou du langage en langue(s)*³¹³ », le mouvement transcendantal, abstrait, proprement kantien. À l'intersection des deux domaines de connaissance ou des deux voies d'accès à la connaissance, entre la réalité et la religion, Deguy désigne la poésie ou le schématisme de l'imagination comme une « *surexcitation mystique* », c'est-à-dire le pouvoir « *"poétique" métaphorant ou imageant, qui est la seule vérité de cette surqualification illusoire*³¹⁴ ». En-deçà de la sur-excitation poétique et mystique, en-deçà de cette sur-vision qu'est le régime de l'apparition et de l'hallucination, la vision serait-elle donc une question d'excitation?

Pris entre la réalité et la fable, le questionnement proprement poétique – et, par extension, linguistique – devient, dès lors, celui de la croyance. Si le visible est à être révélé, tâche assignée à la poésie et au poète, le programme poétique, philosophique et éthique qu'annonce Michel Deguy en passant d'un ouvrage à l'autre et en construisant ainsi au fur et à mesure de son écriture sa *pensée poétique*³¹⁵, est l'invention du « *rapport de l'incroyable à l'ineffaçable* ». Car l'ineffaçable renvoie ici à ce que l'on ne peut pas *ne pas croire*, et qui pourtant n'est pas moins incroyable qu'un évidemment-incroyable...

Désignée aussi par la formule « *in-effacer l'incroyable*³¹⁶ », ce rapport renvoie à la véracité du mythe mais autant à celle de la forme démythifiée du monde – de la forme athée du monde, posant comme l'ultime questionnement poétique et philosophique de l'après-religions qu'est notre époque, les incroyables croyances des non-croyants. De la Fable reste alors le mouvement analogique – donc poétique car « *si la Révélation est finie, alors après avoir fait de la profanation avec de la Révélation, il faut, pour la poésie, l'art, faire de la révélation avec la profanation*³¹⁷ ». Comme Deguy l'affirme dans *Tombeau de Du Bellay*, ce qu'entreprend le poète, ce n'est pas de « *rendre le monde poétique, mais de rendre le monde au poétique*³¹⁸ ».

Comme la religion, la poésie est, en effet, familière de l'invisible : comme la religion et la mythologie, elle repose sur l'invisible même et elle est située entre le fondement d'une croyance et ses limites, l'incroyable. Michel Deguy pose, exactement dans le sens de nos

³¹³ *Ibid.*, p. 47.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

³¹⁵ Le terme désigne l'indivision de la poésie et de l'éthique.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, *op. cit.*, p. 63.

développements précédents, de même que le sacerdoce poétique hugolien et, de manière plus générale, romantique, le fondement poétique de la religion et la capacité de la poésie à remplacer la croyance religieuse en une croyance autre, celle d'une réalité autre, remplacement que Deguy désigne comme une *perte active*. Si, comme Deguy l'écrit dans *Tombeau de Du Bellay*, le poète « *s'exclut de l'usage ; il n'est pas partie prenante dans l'échange ; il se sacrifie pour le sacrifice*³¹⁹ », c'est parce que, *voyant*, le poète voit l'invisibilité profonde du visible, son instabilité, son dynamisme profond.

Pour redire le Dieu hugolien dans les termes de Michel Deguy, ce monde-croyance est substantiellement figuré, ce monde-sens ne surgit que parce qu'il est partageable et partagé. Le propos de Pascal Quignard indique qu'en effet, entre la religion et la poésie, les romantiques et les contemporains, il ne s'agit que d'un déplacement terminologique ; ils partagent le fond d'une révolution religieuse et sociale qui pose le caractère abstrait du monde extérieur : « *La figure c'est le monde, parce qu'il est devenu figure ; non plus le lieu pour toutes figures : figure pour ce défaut de monde tel est le monde*³²⁰ ».

Le pouvoir de la poésie – et le devoir du poète – est ainsi de montrer cette incroyable vérité du réel, ce qui définit la poésie telle que nous l'avons envisagée jusqu'ici. Nous verrons que le fondement d'une telle croyance, croyance en un réel (ici-bas, sur la Terre athée) ou en une divinité (dans l'au-delà), c'est le lien intersubjectif. Comme la religion et la mythologie, la poésie dévoile la tension entre l'intra-subjectif – cette vision intérieure – et l'intersubjectif, toute divinité étant une prouesse proprement rhétorique aux motivations éthiques, comme Dieu chez Hugo. Car c'est le poème qui, après la religion, est ce mouvement du réel à l'hallucination, du réel à la folie, que l'hallucination et la folie soient individuelles ou collectives. Le poème est mouvement de « *décréance se soustrayant (s'arrachant) à la croyance ; un désenchantement plus puissant, plus ruineux, plus privant et ascétique que tout ce que l'usage ordinaire de désenchanter-déchanter-décanter signifie*³²¹ ».

Nous trouvons ainsi chez Michel Deguy, à la manière d'un Poète-Mage ou d'un Poète-Prêtre que nous avons rencontré chez Hugo, la figure du poète qui « *cherche un emploi aux grands théologèmes qui firent et furent nos grandes créances, errantes maintenant comme des morts sans sépulture, inapaisés inapaisant. Il y va de la pérennité de la fable, et de la communauté d'appartenance à une culture préculturelle*³²² ». La croyance, sous-jacente au phénomène d'adhésion, de concorde, d'*entente* ne peut ne pas être poétique, car la poésie

³¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

³²⁰ QUIGNARD, Pascal : *Michel Deguy, op. cit.*, p. 54.

³²¹ DEGUY, Michel: *La raison poétique, op. cit.*, p. 33.

³²² *Ibid.*, p. 33.

réaménagement la part du visible et celle de l'invisible, constitutifs de toute forme du réel – ou du monde, ou de la pluralité *des* mondes possibles. La poésie peut – et doit – dit Michel Deguy, « *provoquer un mouvement vers une issue de secours qui ne conduise nullement à l'autre monde, à l'outre-monde, ni à un "arrière-monde" ni à l'immonde ; rassemblant plutôt des semblables / frères, baudelairiens, dans l'expérience de leur comme-un de mortels*³²³ ».

La poésie peut en ce sens se charger de la fonction éthique de la religion – avec ce sens précis de l'éthique chez Deguy, renvoyant au partage et à la possibilité d'une communauté *d'esprit* en tant qu'un monde meilleur, c'est-à-dire commun, partageable et partagé : « *A-thées et raisonnables, rapatriant les oxymores divins comme le programme du meilleur ici-bas ; en "rabattre", rabattre ici-bas, et tenter de construire sur ce modèle – sur la terre comme au ciel, au ciel comme sur la terre. La "poésie" héritière de la profanation retourne celle-ci en révélation de la profondeur. À bon désenchanteur, salut! Transposant en "poème" (un "ème" qui prend la suite du mytheme, théologème et philosophème), elle recueille la croyance détruite, en son leurre et sa fragilité. Tout le perdu, elle le change en sa perte – comme on ment à un mourant et qui le sait*³²⁴ ». La valeur – valeur éthique – assignée à la poésie par la pensée de Michel Deguy, c'est ce réaménagement, ce constant réajustement du visible et de l'invisible qui est au fondement du phénomène de la semblance, de la schématisation, de l'abstraction.

Si, en effet, une forme logique, organisant les attributs et les rapports entre les objets, a une visée éthique, c'est parce qu'elle n'est qu'un épiphénomène de la forme des rapports du sujet à ces objets. Elle donne aspect – forme – à la relation qu'entretient le sujet avec, vis-à-vis, face au monde. Toute relation donnée entre deux objets – tout concept – dévoile, révèle la nature de la rencontre du sujet et du monde. Nous verrons quelques pages plus loin que cette analogie entre la logique (en tant que réseau de relations entre les objets) et l'éthique (en tant que réseau de relations entre les sujets), est l'essence de la pensée poétique de Michel Deguy, affirmant ainsi que « *la mimésis a lieu vers le dedans (com-position) pour pouvoir avoir lieu (ouvrir) vers un dehors, relation de la "vie" (phusis) avec cette figure, dans laquelle nous pouvons vivre*³²⁵ ».

La première personne du pluriel, le *nous* d'une communauté, insinue le proprement éthique de la structure logique du monde. La pluralité de sujets dont chacun constitue sa propre relation au monde, chacun à un monde différent jusqu'à l'élaboration possible d'un

³²³ *Ibid.*, p. 34.

³²⁴ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, *op. cit.*, p. 4.

³²⁵ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 121.

réseau de relations au sein d'un même monde. Au cœur de cette pensée poétique s'identifie un réseau formel de relations et d'éléments avec l'éthique comme réseau de relations intersubjectives. Il s'ensuit que « *le rythme répartit l'espace, donnant lieu à "l'humain"*³²⁶ » car, continue Deguy, « *s'entendant par la parole de la langue qui les fait être ensemble, des hommes peuvent s'associer* ».

La semblance tient ainsi ce rôle éthique qui est assuré, chez Victor Hugo, par le concept d'Unité. Si la conception hugolienne est un idéal inatteignable (étant pensé comme l'au-delà de la matière jugée comme négativité car elle introduit dans l'Être la différence et fait passer l'Un à un état inférieur, celui du multiple), elle est l'aboutissement du concept de semblance. Elle est l'absolue semblance que Deguy réfléchit dans sa forme modérée, c'est-à-dire réaliste, non-emphatique, non-utopique, non-religieuse ; ayant lieu non pas dans un au-delà mais sur la Terre même. Ainsi, c'est sur la Terre, à partir des différences réciproques et malgré elles que « *découvrir l'homme en chacun d'entre nous (parmi le comme-un des mortels) comme semblable est une tâche poétique*³²⁷ ».

Si, contrairement à Hugo « *pour Deguy il ne s'agit nullement de rétablir une quelconque et illusoire unité perdue*³²⁸ », ce n'est pas seulement parce que cette unité est idéale, utopique et inatteignable, comme l'écrit Pierre Oster Soussouev en guise de commentaire sur l'œuvre de Deguy où « *l'autel de l'unité archaïque se dresse inhabité*³²⁹ » ; mais aussi parce qu'en tant que totalité, elle est « *l'étonnement météorique produit par l'analogie doit nous mettre en garde contre une totalité mensongère et, somme toute, inhumaine. L'œuvre de Michel Deguy nous enjoint de "refaire béer l'abîme entre noms et choses par des alliages précaires" pour que jamais une connaissance de tous les noms soit acquise, pour que jamais, dans notre dos, le monde ne commence à finir*³³⁰ ».

L'infini – comme l'idéal, inatteignable, mais toujours à-chercher, cet « *interchangeable avec la notion du surnaturel, chère à cette pensée* », c'est le « *"monde" au sens du sans-fond du "fond de l'inconnu" et infini est le "nouveau", c'est-à-dire la "détermination" qui peut être "trouvée", la composition de fini et d'infini, la finition d'un "diminutif de l'infini" qui dit tel aspect du se-correspondre, et ainsi la correspondance*

³²⁶ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 144.

³²⁷ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 35.

³²⁸ HARVEY, Robert : « *Figurations du sidéral* » in CHARNET, Yves (dir.): *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., p. 269.

³²⁹ OSTER SOUSSOUÉV, Pierre : « "C'est à quoi sert une œuvre. Elle démet des articulations" », *Revue Sud*, op. cit., p. 119.

³³⁰ HARVEY, Robert : « *Figurations du sidéral* » in CHARNET, Yves (dir.): *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., p. 269.

*universelle ; le moment où le fini se jette dans l'infini et réciproquement, l'"embouchure" du fleuve et de la mer, l'infinitisation du fini (sa "mort") et la finition de l'infini*³³¹ ».

Voir avec les autres

Penser la poésie comme la seule possible sortie de la religion, comme une *perte active*, c'est réfléchir sur le fondement d'une communauté, d'un être-ensemble des hommes. Nous allons ainsi, enfin, affiner le sens du passage du poétique (du logique) à l'éthique ; de la ressemblance des choses à la semblance entre les hommes ; de la vision à la vie. Mesurer la distance entre le poétique et le religieux serait notre dernier point concernant le visible deguyen, orienté notamment par l'articulation entre le régime (de pensée, de langage, de vision) individuel et collectif à partir des formes de penser, de parler et de voir particulières et les formes communes et partagées. Les deux modes ou régimes d'expression surgissent comme des mouvements d'abstraction, mis en œuvre au sein de la forme d'une proposition dont on a exposé les traits essentiels dans les analyses précédentes, forme constituée d'une relation qui est le noyau narratif du concept.

Ce qui distingue ainsi l'abstraction, la schématisation, l'analogie poétique ou mythologique d'une langue naturelle, c'est le traitement de ce noyau narratif (ou la relation) qui est son unité minimale. Nous avons déjà évoqué, à propos de la conception de la figure, du mot et de l'objet chez Deguy, le devenir de toute dénomination contenant une proposition qu'elle englobe et renferme en son intérieur. Nous avons également conclu que suivant cette conception, tout objet, désigné par un tel concept en soi narratif, devient une configuration, un rapprochement.

S'établit ainsi, à travers leur identité avec l'acte poétique, une parenté entre le mythe et la langue. D'une part, le mythe s'apparente à une langue sans dénomination, le dénudement de l'articulation de la relation logique, la mise en scène du noyau narratif sous-jacent à toute langue, son déploiement en un récit – et d'autre part, inversement, la langue couvre la narration de concepts, fige le mouvement narratif, tout mot étant un récit avorté. Ainsi, à l'époque de l'après-mythe qu'est la nôtre, dans un monde démythifié, reste encore la poésie, « *gardienne de la Fable*³³² » qui assure, suivant Michel Deguy, le rôle de la narration – assurant la capacité parabolique du mythe : « *Pour nous, il n'y a pas (il n'y a plus, depuis*

³³¹ DEGUY, Michel: *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris, Hachette, 1986, p. 23.

³³² DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p.170.

longtemps) de partage. C'est la "littérature" qui unifie le champ. La différence passe entre le s'entreparler des humains, l'immense, incessante, innombrable, infinie, transaction langagière intersubjective dans l'élément du sens – et la littérature ou "écriture"³³³ ».

Or à quoi ressemble le monde désigné par une langue dont les mots sont « eux-mêmes devenus morts-vivants³³⁴ », comme l'indique Michel Deguy ? Car la dénomination, autrement dit la narration, pareillement au *mot vivant* chez Hugo, est création : la langue est créatrice du rapport de l'homme au monde qu'elle désigne. De même que la langue crée au lieu de nommer, l'art n'imité pas la nature, mais la construit, la fait apparaître comme monde – en disant comment elle est, de quoi elle a l'air. Ainsi, il la détermine, la transfigure ; il la rend visible, la fait voir sous une forme ou une autre : « la mimésis préserve la différence, la relation, de l'art à la nature par le monde mis en figure, dans la mesure où le régime de cette relation maintient l'écart, reposant dans le "comme" ; qu'il faut donc veiller³³⁵ ».

L'art est ainsi l'imitation de la nature non pas dans le sens de reproduction mais de trans-formation en et par l'action – il devient une pratique et un lieu de vie, c'est-à-dire une manière de vivre. La nature passe dans l'art en devenant significations, valeurs et intérêts ; la signification, c'est, suivant la lecture deguyenne de l'analytique existentielle de Heidegger, l'inscription de la nature dans l'action, dans la réalité (obéissant au *souci de l'Être*). La nature précède l'art car elle le devient ; et cela dès qu'elle devient habitable à l'homme, devenant son milieu et sa demeure. L'œuvre s'achemine vers la terre promise – car promise par l'œuvre d'art : « La terre promise par le livre, et prête à s'offrir distinctement du livre, serait le lieu où ressortir transformé par l'œuvre, par l'art. Lui, le lieu terrestre, le même, nul autre, mais changé en lui. Nous, le même, mais transformé en habitants de ce monde où vivre, transportés dans le rapport que dit la formule vivable-invivable³³⁶ ».

Nous retrouvons ici la double thèse sur la valeur pragmatique de la signification précédemment exposée, posant le corps comme source et le social comme l'horizon ou la limite de la signification. Elle prend la forme, chez Michel Deguy, d'une pensée des « analogies poético-pratiques³³⁷ », à partir d'une « expérience où praxis et poiésis passent l'une dans l'autre ». Cette thèse a été jusqu'ici articulée en tant que « rhétorique du visible » et en tant que construction sociale de la signification, assurée par ce que la sémiotique désigne comme un « contrat fiduciaire » (contrat de confiance et de

³³³ *Ibid.*, p. 170.

³³⁴ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 181.

³³⁵ *Ibid.*, p. 121.

³³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³³⁷ *Ibid.*, p. 34.

croyance) ; nous l'avons ensuite abordée sous la forme de la thèse spiritualiste de Victor Hugo avançant le concept de Dieu, lui aussi étant une forme logique particulière et, par conséquence, un objet de croyance.

Nous avons vu dans les deux cas que la croyance était soumise à un principe éthique, ayant la forme du partage, assuré par la semblance. Il s'agit d'un phénomène qui prend, au fur et à mesure, de plus en plus d'ampleur au sein de notre réflexion sur la signification. Il est le lien, en effet, entre la composante logique (ou sémantique) et éthique de la langue. Il indique ici que l'espace entre les choses que désigne, chacune à sa manière, la langue et la poésie, coïncide avec l'espace entre les hommes, partagé, commun. La langue, c'est l'expression du rapport de l'homme à la nature, de sa vision de la nature qu'est son usage de celle-ci, c'est-à-dire la manière de s'approprier cette nature.

Les hommes habitent, dans les termes hölderliniens et heideggériens, la langue ; et c'est ensemble qu'ils l'habitent, ajoute Deguy, car (logiquement et sémantiquement, pourrions-nous dire) elle les rapproche. Deguy atteint le fondement éthique et social de la signification, pareillement, nous semble-t-il, aux deux thèses précédentes. Il construit, en effet, sa poétique des choses et des hommes sur l'analogie entre le rapport sémantique qu'entretiennent les choses entre elles dans la langue et le rapport qu'entretiennent les usagers d'une même langue, c'est-à-dire les usagers de cette sémantique, entre eux.

L'être-ensemble des choses dans leur forme abstraite qu'est la langue, est donné, déterminé, à partir de l'être-ensemble des choses et de l'homme ; qui à son tour détermine et donne forme à l'être-ensemble des hommes. C'est à partir de cet aspect inextricable du sensible et de l'intelligible, liés à chaque fois d'une *manière* différente en passant d'une langue à une autre, que les mots sont dotés d'une « *puissance prochaine sur les choses*³³⁸ ».

La langue devient ainsi la figuration d'un rythme entre les choses et les mots. Lors de l'articulation du particulier (de l'expérience, sensible) à l'universel (à la connaissance, intelligible, abstraite), l'un monte vers l'autre, comme dit Michel Deguy, puis redescend différent. La montée et la descente sont prises en charge par le mouvement ana-logique, une « *ascension-virement-descente, qui ne redescend pas, bien sûr, au point de départ, ce point "d'où nous sommes partis"*³³⁹ », rythme premier, rythme iambique qui pour une « *ouïe éduquée depuis naissance au rythme [...] monte et descend dans la maison*³⁴⁰ ». Nos propos sur le particulier et l'universel du début de notre travail trouvent ainsi chez Michel Deguy et

³³⁸ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 102.

³³⁹ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 34.

³⁴⁰ DEGUY, Michel : *Où dire*, op. cit., p. 49.

dans sa relecture de Hölderlin et de Heidegger une formulation singulière qui est une interprétation à la fois poétique et éthique : « *l'expérience poétique d'habiter la maison conduit la pensée à la pensée du monde comme habitation qui fonde par le haut la redescente pour permettre alors un véritable maisonner*³⁴¹ ».

C'est donc seulement au sein d'un vivre-habiter des hommes comme « *expérience où praxis et poiésis passent l'une dans l'autre*³⁴² » et à partir de ces « *analogies poético-pratiques* » que l'homme va fonder – « *par le haut, et donc par renversement* » – le monde comme sa maison. Car « *habiter la maison du monde est un travail poétique* ». La profondeur et la portée de la pensée de Deguy tient dans le fait que ces termes – maison, habiter – sont employés par le poète dans un sens littéral, non-métaphorique. Deguy dévoile ainsi l'enjeu profond, véritable – réel, c'est-à-dire pratique, de la problématique de la mimésis qui articule le rapport entre, en termes traditionnels, la nature et l'art. À la manière de Hugo qui lit dans la Nature-Livre, s'écrit, chez Deguy, à travers la langue et l'œuvre d'art, la Terre.

L'implication de cet aspect inextricable du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible chez Deguy, c'est d'imaginer qu'habiter la langue, qu'habiter *dans* la langue, n'est pas une métaphore ; c'est répondre négativement, comme Deguy le fait, à la question de la mimésis soulevée par l'art : « *La terre peut-elle s'offrir, réalisation de la promesse, tout livre refermé, en rendant inutile le rapport avec le livre qui la promettait ?*³⁴³ ». Un tel rapport à la fois phénoménologique, éthique et esthétique est enraciné dans la « *différence entre le lieu et l'œuvre du lieu-dit qui présente la beauté du lieu, c'est où nous demeurons ; c'est où poétiquement "nous habitons"...*³⁴⁴ ».

Si la conception de la poésie et de la langue comme demeure de l'homme se confond avec la notion de beauté, la beauté – ou le sublime – est constitutive de toute pensée comme vision, comme connaissance, comme abstraction ; elle est élévation du particulier vers l'universel et le général. Suivant le commentaire de Denis Guénoun dans sa communication « L'un des deux athéismes » dans *Allégresse pensive*, « *la hauteur poétique, la hauteur qui institue le poétique comme tel, est irréductiblement géographique à la fin. C'est l'altitude même de la terre, que la terre prête à la poésie et que la poésie prend à la terre pour lui monter dessus. La métaphore, la puissance métaphorante, c'est cette capacité*

³⁴¹ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 34.

³⁴² *Ibid.*, p. 34.

³⁴³ *Ibid.*, p. 183.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

*de monter en a-plomb pour voir les éloignés dans leur contiguïté découverte*³⁴⁵ ». La beauté, c'est ce rythme de la chose et du mot, rythme qui est particulier, au niveau collectif, à chaque langue et, au niveau individuel, à chaque image poétique. Comme l'écrit Michel Deguy dans *Réouverture après travaux*, « *en poésie, il s'agit de la terre, des mondes et du monde de la terre. Il n'y a pas de terre à terre. Le détachement se gagne par le haut – qui ne quitte pas la terre, son attache* », la pensée, le principe créateur, étant lui-même élévation : « *Appelons âme le principe d'élévation : l'ascenseur*³⁴⁶ ».

C'est à travers le monde que l'homme montre comment il est – qui il est. Si la forme du monde, la forme proprement logique et poétique – est parabolique, montrant à l'homme *comme qui, comme quoi* il est, le mythe, la Fable, la religion, sont performatifs car il s'agit, chez Michel Deguy, de permettre à partir d'un rapprochement poétique des choses dans la langue, un rapprochement des sujets parlant cette même langue, adhérant à cette langue qui est un système formel véhiculant un système de valeurs. Ainsi, « *toute une grammaire de vocatif, d'optatif, de tutoiement, de destination, enjoint le performatif de cette proposition poétique – en écho lointain peut-être au soyez-comme de l'impératif-parabolique de l'Évangile ('Soyez comme des enfants')*³⁴⁷ ». C'est à la langue – à la poésie – de découvrir « *l'homme en chacun d'entre nous comme semblable...* ».

Deguy pose ainsi une sémantique dynamique et instable qui oscille entre l'individuel et le collectif. Si la religion – à travers la *doxa* ou opinion (vision) commune, autrement dit la croyance – représente une solution à cette articulation, solution platonicienne, celle d'un croire collectif, la question que pose la sortie de la religion (que Michel Deguy articule dans la *Raison poétique* comme la sortie de la caverne) est de savoir comment pourrait advenir cette sortie : sachant que la réponse politique et kantienne est qu'elle « *pouvait se faire ensemble ; que c'était l'issue, une issue possible, que d'être-ensemble à faire la sortie ; qu'on s'en tirerait en peuple, par montée au soleil...*³⁴⁸ ». Si la question de la sortie de la religion est celle d'une perte de la volonté collective, « *volonté commune, de la volonté générale*³⁴⁹ » qui se manifeste, comme une implication de la sortie de la religion, la difficulté d'une réponse possible est « *l'articulation entre ce sujet œuvrant ou "artiste" et le sujet capable de "volonté*

³⁴⁵ GUÉNOUN, Denis : « L'un des deux athéismes » in RUEFF, Martin (dir.) : *Allégresse pensive, op. cit.*, p. 319.

³⁴⁶ DEGUY, Michel: *Réouverture après travaux*. Paris, Galilée, 2007, p. 54-55.

³⁴⁷ DEGUY, Michel: *La raison poétique, op. cit.*, p. 27.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁴⁹ *Ibid.*

générale", le je et le nous. Comment passer en première personne du singulier au pluriel ?³⁵⁰ ».

Si la tâche d'assurer un tel passage est clairement assignée – depuis les romantiques – aux œuvres d'art, dans leur capacité de configuration et de transfiguration, dans leur rapport à l'invisible, alors la profanation de l'acte poétique, analogique, parabolique – en somme, comparatif – est incertaine, imprévisible. Comment savoir de quoi a l'air la forme profanée de ce *nous*, à quoi *nous* ressemblons ou devrions ressembler, comme le suggère Jean-Michel Rey dans son article sur la « Rhétorique profanée » : « *Comment porter atteinte à ce qui est pour le transformer, sans le détruire, en le faisant advenir hors de l'espace sacré³⁵¹ » ? Si la profanation est une perte des valeurs – celles du sacré – comment, à partir de quoi et en quoi d'autres valeurs peuvent-elles être constituées ? Comment faire des œuvres – à quoi celles-ci ressembleront-elles – si elles ne sont plus conservatrices du sacré, lui-même porteur de ce *nous* collectif ? À quoi ressemblera ce *nous* pluriel auquel devraient ressembler les œuvres d'art ?*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ REY, Jean-Michel : « La rhétorique profanée », in *Littérature*, n. 114, « Michel Deguy ». Paris, Larousse, 1999, p. 53.

II^e PARTIE : Vers la figure poétique

Chapitre premier : Figures du sens

L'avènement de l'invisible tel que nous venons de l'exposer, opposé au visible, a lieu au sein de certaines formes verbales, généralement désignées comme figures poétiques. Celles-ci s'opposent au langage ordinaire, chargé de désigner le visible. La correspondance entre l'invisible et la figure poétique a déjà été soulignée et nous souhaitons maintenant l'aborder à partir de deux figures particulières qui représentent des schémas de signification élémentaires, chacun de ces schémas étant un art poétique en soi.

Nous soulignerons tout d'abord la continuité entre, d'une part, le couple des contraires qu'est le langage figuré et langage ordinaire et, de l'autre, l'opposition entre le visible et l'invisible. Nous enchaînerons ainsi sur le plan du langage sur nos conclusions de la partie précédente où a été réfutée la rupture entre le visible et l'invisible. Nous avons identifié la source de leur divergence à la fonction sociale de la langue, à la valeur d'usage, à la convention et à la croyance. Le voir a été rapproché du croire dans lequel il s'enracine et à partir duquel il advient.

Nous avons ainsi insisté sur la conception du visible comme forme sémiotique, comme langage, c'est-à-dire comme énonciation, ayant à la fois une forme sociale et une forme individuelle qui soit adhère à la première, soit s'en écarte. Considérer le visible comme forme sémiotique, c'est envisager l'objet (l'unité visible) comme figure et comme mouvement, instabilité et dynamisme. Nous allons maintenant consacrer notre analyse précisément à l'histoire de la notion de figure poétique ainsi qu'à la notion de style et qui, en quelque sorte, est son corollaire, afin d'en abstraire l'enjeu de ces notions dans lequel nous inscrirons ensuite les conceptions respectives de la figure chez Victor Hugo et chez Michel Deguy.

Début et fin de la figure

Comme nous l'avons souligné, la figurativité du visible, l'instabilité et le dynamisme de la réalité a été l'un des postulats du romantisme. Suivant les affirmations de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy dans *L'absolu littéraire*, celles de Tzvetan Todorov dans les *Théories du symbole* ou encore celles de Maurice Blanchot dans *L'Athenaeum* qui

contribuent à une réception du romantisme considéré comme le moment de la naissance de la conception moderne de la littérature, c'est avec les romantiques qu'entre au centre d'intérêt le langage, dans son indépendance et son absoluté, avec son propre fonctionnement et ses lois et acquiert ainsi le statut d'un objet d'étude en soi. Le langage figuré, situé au sein de l'acte poétique, de l'image, de la figure, devient l'essence même du langage. Le romantisme affirme ainsi la proximité entre l'image poétique et la pensée, entre la poésie et la philosophie – faisant de la poésie l'aboutissement même de la philosophie.

Lacoue-Labarthe et Nancy soulignent dans leur relecture du romantisme la coïncidence de la doctrine romantique avec la philosophie transcendantale de Kant qui redéfinit la notion de sujet et de celle du monde sensible. Il s'agit d'un déplacement du centre de gravité de la connaissance de la réalité à la représentation (au langage) qui se manifeste comme une abolition perceptible de la séparation entre la référence (la réalité) extralinguistique et le langage, entre l'intelligible et le sensible, ce dernier passant lui-même à l'ordre de l'intelligible. Comme l'indique le titre de leur ouvrage, le littéraire devient absolu.

Si le romantisme chez Blanchot, l'époque où « *le "je" dans sa liberté, qui n'adhère à aucune condition, ne se reconnaît dans rien de particulier et n'est dans son élément – son éther – que dans le tout où il se libère* », ne peut pleinement se réaliser que dans l'art du fragment comme possibilité de libérer le schématisme de l'imagination et de la pensée des grandes structures sociales, idéologiques et religieuses, la raison en est que le romantisme surgit comme l'éclatement de l'individualisme que seule une forme fragmentaire peut satisfaire. Le romantisme, c'est surtout « *la recherche d'une forme nouvelle d'accomplissement qui mobilise – rende mobile – le tout en l'interrompant et par les divers modes de l'interruption. Cette exigence d'une parole fragmentaire, non pas pour gêner la communication, mais pour la rendre absolue [...]*³⁵² ».

Blanchot précise que l'écriture fragmentaire est, plutôt qu'un discours, le « *reflet de sa propre discordance*³⁵³ ». L'écriture décentrée égale, par conséquence, la sortie de l'idéologie. Le fragment est en effet un texte concentré, « *ayant son centre en lui-même et non pas dans le champ que constituent avec lui les autres fragments* », étant une manière d'écrire qui « *ne tend pas à rendre plus difficile une vue d'ensemble ou plus lâches des relations d'unité, mais à rendre possibles des rapports nouveaux qui s'exceptent de l'unité, comme ils excèdent l'ensemble*³⁵⁴ ».

³⁵² BLANCHOT, Maurice : « L'Athénæum », *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969, p. 526.

³⁵³ *Ibid.*, p. 527.

³⁵⁴ *Ibid.*

Quant à Todorov, il insiste sur l'abandon radical des règles esthétiques par le romantisme et le déplacement de la littérarité vers l'indépendance du langage vis-à-vis des normes et l'absolutisation de sa capacité de figuration, dont l'essence, comme nous l'avons déjà esquissé, est le langage poétique ou le langage figuré. Il souligne la prise de conscience, chez les stylisticiens de l'époque, de l'identité de nature entre le langage ordinaire et le langage figuré et l'impertinence de la notion d'écart qui en découle. Cela justifie la fin de la rhétorique exécutée par les romantiques où rhétorique est entendue comme un système de règles et de normes. La sortie de la rhétorique correspond ainsi au mouvement post-kantien de la sortie des grands systèmes de croyance (religion, idéologie) chez Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, car « *percevoir les figures comme écart, cela implique qu'on croie en l'existence de la norme, d'un idéal général et absolu*³⁵⁵ ».

Nous avons déjà esquissé l'idée de l'impertinence de la notion d'écart qui oppose le langage ordinaire et le langage figuré, telle que nous l'avons héritée des romantiques. Si nous ne nous attarderons plus sur les différentes explications de son impertinence, c'est parce qu'elles reposent toutes sur le rapport entre le langage et la réalité. Comme le souligne Todorov, la fin de la rhétorique coïncide avec la fin de l'imitation ; là où l'œuvre imitait la nature, l'artiste est, à partir du romantisme, le créateur d'un monde – car, comme nous l'avons affirmé précédemment, le romantisme, c'est la fusion du sensible et de l'intelligible, fusion exercée par le sujet, comme l'enseigne la philosophie transcendantale de Kant.

Si, malgré les romantiques, il est pourtant impossible de ne pas percevoir une incohérence entre une expression ordinaire et une expression figurée, ce décalage est situé, précisément, dans la valeur d'usage de telle ou telle expression. La langue, en laquelle consiste la poésie même, est l'ultime limite de la particularité de l'expression et de l'individualisme naissant. Saussure définit la langue comme un « *produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaire, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus*³⁵⁶ » ; elle « *n'existe parfaitement que dans la masse*³⁵⁷ » et « *qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté*³⁵⁸ » car elle désigne l'usage d'un ensemble de signes qu'est le langage par une communauté, à un moment et dans un lieu donnés.

La langue est fondée essentiellement sur la convention, permettant le partage d'un code à l'intérieur d'un système de relations entre les individus et un usage intersubjectif,

³⁵⁵ TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977, p. 138.

³⁵⁶ SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale, op. cit.*, p. 25.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

collectif, de la langue. C'est précisément cette convention, cet accord, cette concorde qui représente le degré zéro du langage, la référence et la norme dont s'écarte un usage poétique de cette même langue, usage non-conventionnel – et asocial. Comme le constate le collectif du Groupe Mu dans la *Rhétorique générale*, « le degré zéro n'est pas contenu dans le langage tel qu'il nous est donné³⁵⁹ » : il est communautaire et extralinguistique. Saussure même conclut ainsi qu'« il n'est donc pas chimérique de dire que c'est la langue qui fait l'unité du langage³⁶⁰ ».

La particularité de la langue, c'est précisément sa fonction sociale. C'est, par conséquent et avant tout, un ensemble de valeurs partagées à l'intérieur d'une communauté. Mais c'est aussi le produit d'une mondanisation particulière, c'est l'organisation particulière, sémantique et pragmatique, intelligible et sensible, du monde. Se saisir d'une langue, c'est déjà adhérer à ces valeurs et à cette organisation. C'est pour cela que s'impose le constat que tant que la poésie n'est pas située au-delà ou en-deçà de la langue, elle ne pourrait pas ne pas être purement individuelle. Ou elle sera intelligible et idéologisée, ou elle restera absolument impartageable et impartagée.

L'utopie – ou le paroxysme – de la poésie, c'est la sortie de la langue comme le souligne Roland Barthes dont les travaux sémiotiques s'intéressent précisément à la valeur sociale de la langue. Il mentionne à ce titre le parti pris de Mallarmé, qui voit la poésie comme une sortie du langage, comme fin du langage, ayant « couronné cette construction de la Littérature-Objet, par l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre : on sait que tout l'effort de Mallarmé a porté sur la destruction du langage, dont la littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre³⁶¹ ». Car la langue, matière même de la poésie, s'oppose dans sa fonction sociale à l'acte poétique, proprement individuel. Barthes oppose ainsi à la poésie l'« écriture blanche » comme langue pure, comme absence de l'écriture individuelle, comme non-écriture.

Il propose à travers cette opposition la définition du style comme écart, proche de la définition spitzerienne. L'écriture blanche serait, par conséquent, une écriture sans style où s'énonce seule la langue comme construction sociale. Opposée à l'énonciation individuelle, elle est l'effacement même de l'individu enfoui dans cette profondeur de l'intersubjectivité et de la sociabilité qu'est la langue. « Corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque », la langue est suivant Barthes « comme une Nature qui passe

³⁵⁹ GROUPE MU : *Rhétorique générale*. Paris, Seuil, 1982, p. 35.

³⁶⁰ SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 27.

³⁶¹ BARTHES, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972, p. 9.

entièrement à travers la parole de l'écrivain », « comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire. Elle enferme toute la création littéraire à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier³⁶² ».

Le caractère social de la langue est à la fois sa référence et son contenu linguistique ; la convention qui la génère est son unique sens car s'il est vrai, comme l'affirme Barthes, que la langue a « *une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement³⁶³* », c'est parce qu'une « *rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix de mes mots³⁶⁴* ». Mais cette langue comme acte social est en même temps le point de départ de l'acte poétique, substantiellement individuel ; elle est ce degré zéro de l'écriture duquel s'écarte le langage figuré. Le langage littéral qui n'est pas hors de la figure – ce n'est pas la figurativité qui permet et justifie l'écart. C'est, au contraire, l'usage et l'habitude, corollaires de la convention sociale qui sous-tend toute langue. Car « *les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui plonge dans un total de sens, de réflexes et de rémanances³⁶⁵* ».

Le mot poétique est un « *acte sans passé immédiat, un acte sans entours et qui ne propose que l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés* ». En poésie, le mot n'est plus « *dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé³⁶⁶* », de telle manière que la poésie prive l'usager de la langue du « *guide des rapports sélectifs³⁶⁷* » car elle impose au mot « *simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir³⁶⁸* ». Ainsi, l'écart entre le langage figuré et le langage littéral ne désigne pas deux langages différents dont l'un renvoie au réel et l'autre crée un irréel ou un surréal ; les deux langages sont créateurs des réels dont l'un seulement est un réel habituel, communément admis et généralement partagé.

Si Roland Barthes dénie le caractère faux ou irréel de la parole poétique, il qualifie celle-ci comme une parole « *terrible et inhumaine* » car profondément anti-sociale. Anti-social, tel est également le style en tant qu'écart, acte substantiellement individuel, de l'usage commun de la langue et qui s'oppose à la fonction sociale de la langue : « *Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la*

³⁶² *Ibid.*, p. 11.

³⁶³ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁶⁸ *Ibid.*

*société*³⁶⁹ ». Car si la langue, c'est avant tout un ensemble de « *figures de l'Histoire ou de la sociabilité*³⁷⁰ », l'acte poétique, c'est la sortie de cette inextricabilité entre le soi et le social, c'est l'abolition de cette détermination par le social. Comme l'extase, c'est la sortie du soi profondément socialisé afin d'atteindre le sens propre du sens figuré, son propre sens.

Nous aborderons ici la notion de style du point de vue de l'inscription nécessaire du rhétorique dans la langue même. Une telle lecture soutient, comme nous l'avons déjà remarqué, la conception de l'écart héritée de Leo Spitzer qui le définit comme une « *innovation linguistique*³⁷¹ », une déviation de l'individu par rapport à la norme générale qui « *doit représenter un pas historique franchi par l'écrivain ; elle doit révéler une mutation dans l'âme de l'époque, – une mutation dont l'écrivain a pris conscience et qu'il transcrit dans une forme linguistique nécessairement neuve*³⁷² ».

Spitzer désigne dans la suite du chapitre introductif de son ouvrage *Études de style* cette norme générale également comme « *un langage équilibré qui ne dévie pas de l'usage commun*³⁷³ » par où se dessine le caractère purement social de cette norme. Cela montre que la notion d'écart n'est pas située entre un objet et son expression, entre la langue et ce à quoi elle renvoie – sa référence. L'écart de l'expression individuelle par rapport à l'expression commune entraîne, certes, un changement au niveau de la référence que cette expression crée. Comme le précise Jean Starobinski dans son essai sur la méthode de Leo Spitzer, ce qui intéresse le stylisticien, c'est la modification et la constitution du réel au niveau individuel. Il ne cherche pas l'écart par rapport à la réalité mais bien par rapport à l'expression commune, contrairement à Charles Bally qui cherche à dégager les procédés de constitution de la langue commune, comme le remarque Jean Starobinski : « *Tandis que Bally étudiait la vie du langage dans les "faits de langue", c'est-à-dire dans les énoncés que les collectivités inventent anonymement en réponse à des situations vécues, Spitzer en revanche voulait aller jusqu'à l'étude des "faits de parole", jusqu'à l'examen de la déflexion, du style particulier par les moyens desquels se singularise la personnalité des écrivains*³⁷⁴ ».

Nous voudrions souligner, en deuxième lieu, l'insistance de Spitzer sur sa thèse à caractère humboldtien et également commentée par Starobinski, de la transformation d'un

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁷¹ SPITZER, Leo : *Études de style*. Trad. fr. de Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris, Gallimard, 1970, p. 54.

³⁷² *Ibid.*, p. 54.

³⁷³ *Ibid.*, p. 57.

³⁷⁴ STAROBINSKI, Jean : « Leo Spitzer et la lecture stylistique » in SPITZER, Leo : *Études de style*, op. cit., p. 8.

écart individuel en un écart social et historique, à l'échelle d'une époque où « *la déviation différentielle, qui signale le conflit de l'individu et de son milieu, se mue en gradient de progrès historique. La façon personnelle dont un écrivain s'oppose au monde devient la façon dont il le transforme*³⁷⁵ » de telle manière que « *la parole singulière d'un écrivain anticipe un progrès ou une évolution bientôt sanctionnés par un nouvel usage, l'écart d'aujourd'hui devenant demain un caractère de la culture moyenne*³⁷⁶ ».

Jugeant cette hypothèse trop optimiste, Starobinski l'écarte sous le prétexte qu'elle implique un succès et une reconnaissance rapide de l'œuvre, soulignant au contraire, le désir « *d'affirmer la qualité unique de l'expérience personnelle, ce qui l'isole dans son outrance, ce qui lui confère, pa- delà toute "vérité" commune, l'éclat de l'authenticité* ». Starobinski avance ainsi que, du moins depuis le romantisme, et pour des raisons que nous avons déjà évoquées, « *l'individu, porté par la passion de sa différence, n'admettra pas que son essence singulière puisse être compromise dans le langage "tout fait", dans un système de conventions préalablement universalisé par l'acquiescement collectif*³⁷⁷ ». L'interprétation de la méthode de Leo Spitzer par Jean Starobinski est par conséquent une simple célébration la particularité de l'expression de l'écrivain, affirmant que l'ultime phase de l'écart serait l'absolu abandon de la langue, l'ultime expression de la subjectivité ne pouvant avoir lieu qu'en dehors de la langue commune.

Il nous semble néanmoins que le style, c'est-à-dire écart dans l'acception spitzerienne, pourrait être envisagé dans sa dimension rhétorique, en tant qu'acte de persuasion et de séduction. L'écart serait, par conséquent, inséparable de sa capacité, volontaire ou non, potentielle ou réalisée, de devenir norme, et cela à travers l'adhésion des usagers à l'expression nouvelle.

Cette conception du style, de la littérature et, de manière plus générale, de toute énonciation, impliquerait une maximalisation de la notion d'écart où chaque individu est à la fois attiré vers le centre commun de la langue dans sa forme partagée par la communauté, ce qui confirme la théorie de la sémiosphère de Lotman que nous avons déjà mentionnée, en même temps qu'il s'en éloigne dans l'impératif de son propre style que Barthes qualifie de biologique, c'est-à-dire profondément individuel. C'est dans cette distance entre la prise de parole singulière et la langue, dans cette distance de l'individu vis-à-vis de la communauté et de la doxa que vient s'inscrire la nécessité d'une rhétorique comme persuasion et comme

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

séduction. Le style englobe à la fois une logique et une vision, c'est-à-dire une opinion, et un acte de persuasion – un appel à l'adhésion du locuteur.

Enfin, la conception rhétorique de l'écart et du style nous intéresse notamment du point de vue d'un phénomène qui se trouve au fondement même de la rhétorique en tant qu'art de la persuasion : la croyance. La conception rhétorique de la littérature et de l'image poétique qui nous intéresse, est défendue par Jean-Marie Klinkenberg qui, suite aux travaux du Groupe Mu sur la *Rhétorique générale*, souligne enfin, dans *Le sens rhétorique*, la confusion de la réalité avec la norme, opérée à l'époque romantique. Il fonde sur cette abolition de la norme et de la notion de réalité, d'une manière semblable à celle de Tzvetan Todorov dans les *Théories du symbole*, la fin de la rhétorique à l'époque romantique, affirmant que « *les prétentions normatives étaient condamnées par l'esprit moderne et devenaient proprement incompatibles avec le romantisme et les autres idéologies individualistes du XIX^e siècle*³⁷⁸ ».

Klinkenberg souligne l'impératif de l'avènement d'une nouvelle rhétorique à partir de l'époque romantique, célébrée notamment dans l'ouvrage de Perelman et Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, publié en 1970. Si la nouvelle conception du langage et du réel et de leur rapport commun, repose précisément sur l'abolition de la norme, cela signifie qu'il n'y aurait plus, dans le langage, que des écarts. Ayant aboli l'autorité de la religion et de l'idéologie, considérées comme un système de normes et de règles, et posant, en même temps, une société d'individus envisagés dans leurs différences et dans leurs écarts réciproques, le romantisme considère nécessairement toute communication, toute prise de parole, tout acte de langage, comme rhétorique.

La mutation du sens et de la visée de cette nouvelle rhétorique romantique et postromantique dont nous sommes héritiers encore aujourd'hui, c'est la transformation de cette rhétorique des normes en un art de persuasion et de séduction, un commerce d'opinions, un échange de convictions. L'anéantissement de la norme absolue suppose que toute communication devient avant tout une argumentation, niant même la possibilité d'une communication arhétorique. Comme l'affirment Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, « *la nature même de la délibération et de l'argumentation s'oppose à la nécessité et à l'évidence, car on ne délibère pas là où la solution est nécessaire et l'on n'argumente pas*

³⁷⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie : *Le sens rhétorique. Essai de sémantique littéraire*. Bruxelles, Éditions les Éperonniers, 1990, p. 45.

contre l'évidence³⁷⁹ ». Si un système de règles est arhétorique, alors l'arhétorique se manifeste à son tour comme retraits même du langage.

La nouvelle rhétorique établit clairement un lien entre la norme et l'évidence, notions devenues inacceptables après la révolution du sujet kantien et romantique. Celle-ci s'attaque, suite au rejet de l'idée de la norme, à l'idée de l'évidence. Cela nous renvoie à nos développements précédents sur le lien entre le visible et la croyance, remettant en question d'une part l'apparente objectivité du monde sensible et, d'autre part, le concept de vérité comme adéquation entre la réalité et le langage.

Enfin, la nouvelle rhétorique, suivant les auteurs du *Traité de l'argumentation*, est fondée impérativement sur la séparation entre l'idée de vérité et celle d'adhésion. Cette dernière seulement peut faire objet d'une théorie de l'argumentation comme « étude des techniques discursives permettant de provoquer et d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment³⁸⁰ », insistant sur le caractère graduel de cette adhésion des esprits et précisant que « son intensité est variable³⁸¹ ». La nouvelle rhétorique pointe par là notamment l'abîme entre le rationnel et l'irrationnel où l'imagination, la passion, l'intuition représentent pour la pensée logique, fondée sur la vérité, des obstacles et des « difficultés insurmontables³⁸² ».

Notons également que la notion d'adhésion ou de croyance dans le langage, moins dans le phénomène du visible, a été soulignée aussi par Henri Meschonnic qui, dans son ouvrage *Pour la poétique*, situe la valeur de l'œuvre littéraire au sein d'un conflit entre un message individuel et le code commun à une société ; ou encore dans les travaux de Julia Kristeva qui conçoit dans *Sémiotique ; recherche pour une sémanalyse*, l'écart comme l'anomalie par rapport à une norme d'ordre social. Elle oppose, par conséquent, le langage poétique à la « logique scientifique que la société a élaborée pour s'expliquer³⁸³ » qui en fait un ordre de réalité construit de même que le langage poétique. La norme, considérée comme réalité, se réfère donc d'abord à la société même.

On trouve également une conception semblable chez les linguistes américains George Lakoff et Mark Leonard Johnson, dans *Les métaphores dans la vie quotidienne* où ils affirment contrairement à l'opinion commune, que ce ne sont pas les concepts qui structurent les métaphores, mais les métaphores qui structurent les concepts, affirmant dans le premier

³⁷⁹ PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie : *Traité de l'argumentation. Nouvelle rhétorique*. Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1970, p. 1.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*, p. 3.

³⁸³ KRISTEVA, Julia : *Sémiotique : recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1978, p. 115.

chapitre leur ouvrage, significativement intitulé « Les concepts qui nous font vivre », que « *notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique*³⁸⁴ ».

Il nous paraît aussi à ce propos comme particulièrement pertinente la conception de la rhétorique de Georges Molinié qui envisage la rhétorique du point de vue du vraisemblable, mettant en relief le fossé qui s'étend de l'invraisemblable, c'est-à-dire « *l'inacceptable, le merveilleux, l'irrationnel, le monstrueux, le condamnable, le faux* », passant par le vraisemblable jusqu'au vraisemblable "davantage" ou à ce qui est plus que vraisemblable : « *le certain, le vrai, le scientifique, le parfait*³⁸⁵ ».

Cela conduit Molinié précisément à dégager, dans son « Introduction à la rhétorique » qui ouvre le *Dictionnaire rhétorique*, les enjeux logiques, sociaux et moraux de cette nouvelle rhétorique, et cela par le biais d'un retour vers la rhétorique aristotélicienne. Ayant intégré et systématisé les caractères, les mœurs et les passions à l'intérieur de sa théorie de l'argumentation, Aristote articule cette composante profondément individuelle par l'intermédiaire des lieux communs (la topique), correspondant, dans les termes de Molinié, au « *dynamisme qui fonde le monde des valeurs reconnues comme communes et comme constitutives d'une culture*³⁸⁶ ».

Molinié embrasse enfin par les notions d'« *adaptabilité* » et de « *variabilité* » comme deux principaux mouvements du langage, comme « *concepts à fortes connotations sociales* » et comme « *signes de la parole en acte*³⁸⁷ », la tension primordiale que nous avons repérée à toute énonciation, celle entre la langue ou le code universel et la prise de parole individuelle et particulière, entre la croyance générale de tous et la propre conviction de tout un chacun qui reste à défendre comme une quasi-constitution d'une langue à soi, entre le monde commun et l'individu.

Figure : norme et écart

C'est dans ce cadre que nous inscrirons l'étude de deux figures poétiques distinctes qui représentent des formes particulières d'accès à la signification ou de constitution de la

³⁸⁴ LAKOFF, George et JOHNSON, Mark Leonard : *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. fr. de Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle. Paris, Minuit, 1985, p. 13.

³⁸⁵ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 22.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

signification et dont chacune emprunte une voie différente pour s'écarter du réel et pour lui redonner une forme nouvelle. Il s'agit, au fond, de deux formes de l'invisible : la métaphore et l'antithèse. Elles sont définies toutes les deux comme tropes ou figures de pensée. On entend par tropes, suivant Michèle Aquien dans le *Dictionnaire de poétique*, des « *figures de signification qui donnent à un signifiant non pas son sens propre, mais, par un glissement des sèmes, un signifié qui appartient à un autre*³⁸⁸ ». La définition moins structurale et plus rhétorique de Georges Molinié pose qu'« *il y a trope, dans un segment de discours, lorsqu'un terme occurrent ne renvoie pas à son sens habituel, mais à un autre, que cet autre sens soit ou non indiqué d'autre part, dans le segment, par le terme approprié*³⁸⁹ ».

La notion de trope peut être clairement problématisée selon nos dernières conclusions sur l'inextricabilité entre l'intelligible et le sensible et sur la langue comme croyance. Michèle Aquien parle, en effet, en termes de *sens propre*, de *glissement* du sens et d'*appartenance* du sens ; Molinié insiste sur les notions de sens *habituel* et de terme *approprié* dont la modification ou le déplacement s'opère au sein du trope, opposant ainsi l'habitude à la nouveauté qui s'en démarque. Il en va de même avec la définition de la figure proposée par Molinié dans le *Dictionnaire rhétorique*, précisant qu'« *il y a figure, dans un discours ou dans un fragment de discours, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique occurrent*³⁹⁰ ».

L'histoire de la notion de figure et de style montre également le rapport de l'homme à la notion de réalité, de vérité et sa conception de la langue non pas comme croyance, mais comme objectivité scientifique sans nécessité de preuves. Si on observe les rapports entre la stylistique et la rhétorique, on comprend qu'il s'agit d'une véritable prise de position vis-à-vis des concepts de réalité et de la vraisemblance. La place et la connotation de la stylistique comme discipline laisse transparaître un enjeu logique ainsi que social et moral, puisqu'elle concerne le statut même de la réalité. L'article « Figure » du *Vocabulaire de la stylistique* de Jean Mazaleyrat et de Georges Molinié, mentionne justement les deux grandes orientations vis-à-vis de la stylistique et du style. Il s'agit de deux interprétations différentes du langage figuré où la figure est soit un ornement supérieur à la réalité, « *volontairement placé et aisément amovible* », soit « *un moyen d'expression nécessaire et inévitable par rapport à un impossible degré zéro*³⁹¹ ».

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 720.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 382.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

³⁹¹ MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges : *Vocabulaire de la stylistique*. Paris, PUF, 1989, p. 148-149.

Interprétés du point de vue de la nouvelle rhétorique, ces deux mouvements articulent l'opposition entre, d'un côté, la croyance en une objectivité et la justesse de la langue commune qui renvoie à une réalité extralinguistique posée comme indéniable, c'est-à-dire indépendante de l'expression ; et de l'autre côté, l'expression ou vision particulière de l'individu en tant que capacité créatrice et en même temps condition de cette réalité. Si la deuxième conception de la stylistique où la figure est le degré zéro de la langue, constitutive de la réalité, est la conception prédominante depuis le mouvement romantique, comme nous venons de le voir, il en était tout autrement jusqu'à la fin de l'époque classique où l'ombre de la vérité et du vraisemblable voile de son ombre la rhétorique comme l'art de l'argumentation.

Celle-ci est dépourvue de sa capacité de persuasion et restreinte à l'art de bien dire à travers les figures de style qui visent à plaire et à émouvoir. La rhétorique réduite à sa visée esthétique, non-argumentative, devient l'essence du littéraire, comme le rappelle Catherine Fromilhague dans *Les figures de style* : « la rhétorique est intégrée au littéraire, et l'écart par rapport à la norme devient le fondement des figures³⁹² ». Notons enfin que c'est sous l'emprise de ce mouvement que si la nécessité d'une tournure linguistique figurée apparaît, elle est aussitôt justifiée par la bêtise humaine – un défaut linguistique et une incompetence ou une faille de l'intellect. Comme le résume Molinié, là où la langue ne dispose pas d'autre expression qu'une expression figurée, les figures sont ainsi « obligatoires et inévitables, dans certaines situations discursives, du fait de la faiblesse de l'esprit humain³⁹³ ».

Nous voudrions insister sur le fait que cette conception de la figure comme écart, développée à partir de Du Marsais et de Fontanier et largement répandue à partir du positivisme scientifique et confirmée encore à l'époque structuraliste, considère, au fond, la figure comme un ornement du discours. Cela suppose un niveau plus fondamental du discours qui peut exprimer la réalité d'une manière plus neutre, plus simple et plus vraie. Il faudrait, nous semble-t-il, envisager la littérature à la fois comme écart et comme norme de la réalité. L'écart resterait dans ce cas, effectivement, une notion pertinente ; or, un déplacement du niveau de la référence nous semble nécessaire. La langue dont s'écarte le discours figuré ne serait pas la référence parce qu'elle exprime de manière juste et adéquate la réalité extralinguistique, à caractère sensible ; mais parce qu'elle exprime l'accord et la convention des usagers de cette langue sur la justesse de telle ou telle expression. C'est en cette adhésion des esprits que tient la justesse de la langue commune et habituelle.

³⁹² FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style*. Paris, Nathan Université, 1995, p. 11.

³⁹³ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 176.

La conception de la figure comme écart est celle de Pierre Fontanier où les figures sont « *les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées, ou des sentiments s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune*³⁹⁴ ». Gérard Genette n'hésite pas à souligner, dans sa préface aux *Figures de style* de Fontanier, l'allure mensongère et artificielle que prend la figure chez Fontanier, tout en précisant également que le principe de l'écart entre la langue ordinaire et la langue figurée, principe sur lequel Fontanier insiste, est la simplicité de l'expression.

Mais la conception du style comme écart est également la conception de Jean Cohen qui enchaîne dans son ouvrage *Le haut langage* sur la thèse généralement admise et fondée sur l'identification de la poéticité à la figuralité, celle-ci étant définie comme « "*écart*" ou "*déviations*" par rapport aux normes du langage³⁹⁵ », exigeant la « *transgressions systématique de ces normes*³⁹⁶ ». Comme l'affirme l'auteur dans son ouvrage précédant, *La structure du langage poétique*, la norme est alors identifiée au langage courant, définissant ainsi le style comme « *ce qui n'est pas courant, normal, conforme au "standard" usuel*³⁹⁷ ». Le terme de transgression est remplacé aussi par écart, déviation, viol ou anormalité ; il permet de circonscrire le régime poétique comme le domaine de l'illimité et comme totalité opposée à la partitivité des structures de sens dans le langage ordinaire.

Mais c'est également une conception propre encore à Gérard Genette dans *Figures*. Genette persiste ainsi à soutenir l'infondé du mouvement qui réduit la rhétorique aux figures et qui « *semble aboutir à une valorisation absolue de la métaphore, liée à l'idée d'une métaphoricité essentielle du langage poétique – et du langage en général*³⁹⁸ », ajoutant que « *la figurativité essentielle à tout langage ne se réduit pas à la métaphore* » mais à tout écart du langage simple et ordinaire. Poussant cet écart par rapport à la norme jusqu'à l'antinomie où l'écart devient contraire à la norme, Genette affirme dans les *Figures II* que la poésie (qui représente, métonymiquement, le langage figuré), selon cette conception, « *ne dévie pas par rapport au code de la prose comme une variante libre par rapport à une constante thématique, elle le viole et le transgresse, elle est en la contradiction même : la poésie, c'est l'antiprose*³⁹⁹ ».

³⁹⁴ FONTANIER, Pierre : *Figures de discours*. Paris, Flammarion, 1977, p. 64.

³⁹⁵ COHEN, Jean : *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité*. Paris, Flammarion, 1979, p. 18.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁹⁷ COHEN, Jean : *La structure du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1969, p. 13.

³⁹⁸ GENETTE, Gérard : « La rhétorique restreinte », *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 36.

³⁹⁹ GENETTE, Gérard : « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 127-128.

Or c'est à cette conception de l'absolutisation de l'écart entre la figure et la norme que s'oppose précisément la conception de la figure comme réalité, placée au cœur du langage sous le règne de la métaphore, devenue la « *figure des figures*⁴⁰⁰ ». Le changement du statut de la figure entraîne également une reconsidération de la notion de norme car suivant Michel Deguy dans son article « Vers une théorie de la figure généralisée », « *tout sens (propre) est figuré*⁴⁰¹ ».

Deguy s'oppose ainsi à la conception naïve d'une réalité objective et extralinguistique et s'interroge sur l'aspect évident et immédiat de cette réalité. Le poète indique, de manière semblable à la logique et la sémiotique, qu'uniquement la signification formelle, c'est-à-dire la relation, est accessible à l'intelligence. Il désigne cette relation comme *rapprochement*. La métaphore, abritant ce rapprochement et fondée sur le principe de ressemblance est, par conséquent, constitutive de toute dénomination dans le langage. Ce à quoi se réfèrent les mots d'une langue, sous leur forme littérale et concrète, aussi vrais qu'ils puissent paraître, sont des relations, des rapprochements, des figures – des métaphores.

C'est précisément à travers nos développements sur le langage chez les romantiques que nous voulions insister sur la continuité entre la conception romantique du langage comme profondément figuratif et la figure comme essence du langage. C'est dans cette lignée que s'inscrit aussi, nous semble-t-il, la conception du langage et de la figure chez Michel Deguy. La figure comme langage, le langage comme figure, impliquent l'indispensable rhétoricité de toute figure et de tout langage, par essence argumentatif, ce que Genette tente de réfuter lorsqu'il affirme qu'« *une métaphorique, une tropologie, une théorie des figures, ne nous laissent pas quittes avec la rhétorique générale, et moins encore avec cette "nouvelle rhétorique"*⁴⁰² », saluant les mouvements contraires d'une rhétorique normative où « *la visée rhétorique est prise à son maximum d'amplitude*⁴⁰³ ».

Réfuter cette « *restriction généralisée*⁴⁰⁴ » de la rhétorique qui se réduit à l'élocution et recouvre seul le domaine des figures, revient à considérer une différence fondamentale entre le mot et la proposition. Selon la logique héritée d'Aristote, seule la proposition est la séquence du discours qui énonce un jugement et peut être jugée à travers les grandeurs vérité / fausseté. Or ce que montre la figure poétique, c'est qu'une expression inférieure à la proposition, tout syntagme et tout mot, se plie également à la vérification et à la

⁴⁰⁰ DEGUY, Michel: « *Vers une théorie de la figure généralisée* » in *Revue Critique*, n. 269. Paris, Minuit, 1969, p. 841.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 842.

⁴⁰² GENETTE, Gérard : « La rhétorique restreinte », *op. cit.*, p. 39-40.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

vraisemblance. Car ce que soutient la conception de la figure généralisée, de la généralisation de la figure au tout du langage, c'est la figurativité première et la spatialité de la signification comme constitutive de toute proposition mais également de son unité minimale, c'est-à-dire du mot.

Nous pouvons remarquer, premièrement, que la théorie des figures rejette, par conséquent, la longue tradition linguistique et logique qui considère que seule la proposition est porteuse du jugement, celui-ci coïncidant avec la signification même. Si le sens propre même d'un mot n'est jamais propre mais déjà figuré, il peut pourtant être stabilisé, ce qui le fait passer de sa condition de figure à un sens perçu comme propre. Il ne devient donc propre que par le biais d'un accord commun à l'intérieur d'une communauté linguistique.

La figure – ou le mot – établit le rapport des choses aux choses et comme nous l'avons déjà affirmé, il s'agit de l'absence de tel ou tel rapport, absence toujours significative, ou au contraire de sa présence sous telle ou telle forme, donnée par une culture. Le sens propre, c'est, littéralement, le sens propre à une culture. Ainsi selon Lakoff et Johnson dans *Les métaphores dans la vie quotidienne*, « les valeurs les plus fondamentales d'une culture sont cohérentes avec la structure métaphorique de ses concepts les plus fondamentaux⁴⁰⁵ » car « les métaphores peuvent créer des réalités, en particulier des réalités sociales⁴⁰⁶ ».

Mais nous pouvons en déduire maintenant également une seconde différence entre la théorie de la figure généralisée et la théorie de l'écart. Cette différence se manifeste, comme le constate Catherine Fromilhague dans *Figures de style*, au niveau de la conception d'une figure particulière qu'est la catachrèse. Elle se démarque des autres figures par le fait qu'il ne s'agit pas d'une figure de substitution. C'est une métaphore « fondée sur un terme non substituable et qui n'est donc pas un choix discursif⁴⁰⁷ ».

Mais alors que Fontanier l'exclut donc logiquement de l'ensemble des figures de style à partir de l'inexistence de l'expression propre dont la catachrèse s'écarte, Michel Deguy la place au cœur même du langage en considérant le mot comme la « catachrèse de l'innommable⁴⁰⁸ ». Nous pourrions dire même que ce qui s'écarte selon cette conception, ce n'est pas une expression d'une autre, mais de la chose qu'elle souhaite désigner sans succès, car suivant encore Deguy dans l'article cité, « ce ne sont pas certains mots qui "manquent", mais tous les mots qui (se) manquent⁴⁰⁹ » et ainsi « tout dans l'ordre du langage est

⁴⁰⁵ LAKOFF, George et JOHNSON, Mark Leonard : *Les métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 32.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁰⁷ FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style*, op. cit., p. 14.

⁴⁰⁸ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 53.

⁴⁰⁹ DEGUY, Michel : « *Vers une théorie de la figure généralisée* », op. cit., p. 841.

*manque*⁴¹⁰ ». Si tout mot est déjà figure, relation et rapprochement, c'est la chose désignée par une expression qui s'écarte, à l'intérieur même de cette expression, de soi-même, ne pouvant signifier qu'à travers une chose semblable.

Le sens, par définition formel, désigne une chose en ne pouvant désigner que son rapprochement avec ce qui est comme elle. La chose en soi ou la réalité extralinguistique n'existe pas – ou si elle existe, est inaccessible – car elle est située précisément dans l'espace de tout écart potentiel ouvert par la langue, dans l'espace même entre les figures et entre les poèmes. Dans ce sens, nous dirons avec Michel Deguy que la figure – ou la métaphore – apparaît en même temps que le monde, n'apparaissant qu'en tant que réseaux de relations et de métaphores que la langue vient nommer « *sur le fond d'un monde déjà ouvert où il peut y avoir telle ou telle chose configurées entre elles*⁴¹¹ ».

La polémique de la catachrèse permet donc d'explicitier la distance entre la conception de la figure comme écart et la conception de la figure généralisée, où l'écart est à la fois extralinguistique et référence première du langage. Concevoir la figure comme écart du langage ordinaire implique, comme nous l'avons déjà dit, de considérer qu'il existe un degré zéro du langage que constitue la réalité et que le langage figuré reste, dans ce cas, un choix ; tandis que la deuxième conception du langage pose que l'expression propre est déjà un choix, mais de nature pragmatique.

Cette idée se manifeste au sein des différences et des écarts entre les diverses langues naturelles. Hjelmslev a déjà montré, alors qu'il constituait sa notion de forme de contenu, dans ses *Prolégomènes à une théorie du langage*, les diverses formes du réel à travers les différentes langues qui découpent le domaine des signifiés de manière différente. Sa démonstration qui confronte un domaine de sens découpé et nommé par plusieurs langues, lui permet de fonder ce qui donnera lieu à la sémantique structurale. Le découpage lexical de la réalité, tel le spectre de couleurs, montre que les différentes langues tracent les frontières entre le vert, le bleu, le gris etc. de manières inégales et les zones de couleurs ne se recouvrent que partiellement⁴¹².

Le constat des différences entre les langues naturelles nous incite à envisager toute langue comme une forme particulière du réel et un ensemble de configurations qui s'apparente, en confrontation à d'autres langues, comme un choix (de forme et de vie, de

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 842.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 855.

⁴¹² « *Derrière les paradigmes qui, dans les différentes langues sont formés par les désignations de couleurs, nous pouvons, par soustraction des différences, dégager un tel continuum amorphe : le spectre des couleurs dans lequel chaque langue établit arbitrairement ces frontières* », in HJELMSLEV, Louis : *Prolégomènes à une théorie du langage*, p. 71.

formes de vie). Il nous semble que c'est d'une telle conviction que découle donc également l'importance (le *devoir* même) chez Michel Deguy, comme nous l'avons déjà souligné, de la constitution d'un espace inter-linguistique et interculturel que peut réaliser la traduction ; telle la « *loi du traduire : 1) la poésie est intraduisible ; 2) tout est traductible, entendu en adjectif verbal, c'est-à-dire à-traduire. Traduire est impossible, et c'est le devoir*⁴¹³ ».

Il s'agit ainsi dans la théorie de la figure généralisée, contrairement à la conception de la figure comme écart, d'une fusion de la rhétorique d'argumentation (le rhétorique persuasive) et de la rhétorique d'élocution (la rhétorique littéraire), fusion qui serait aussi un dépassement du concept vers l'affect comme élément déterminant de la constitution d'une forme de signification donnée, dans le sens d'une conception de la métaphore *vive* chez Paul Ricœur.

Si comme le pose clairement Michel Deguy, « *il n'y a pas de différence essentielle entre la catachrèse et les autres tropes mais que tout trope est figure* » et si « *la différence entre tropes par nécessité et tropes par choix est secondaire au regard d'une nécessité plus profonde*⁴¹⁴ », la théorie de la figure généralisée redéfinit, comme nous l'avons déjà tenté d'esquisser, les enjeux du concept même de norme. Cette conception pose problème dans la mesure où, dans son relativisme affiché, elle dévoile que la distance de l'individu vis-à-vis de la réalité devient plutôt une distance vis-à-vis de l'accord des individus entre eux. Cet accord tacite, c'est la langue ; elle est placée au fondement du lien social.

Le clivage entre la conception de la figure comme ornement et la conception de la figure généralisée nous permet d'amorcer l'étude de deux mouvements majeurs de la figuration : la ressemblance et la dissemblance – ou l'opposition – c'est-à-dire, d'un côté, le mouvement analogique et, de l'autre, le mouvement antithétique ou antilogique. Ils seront considérés ici comme deux modèles de signification. Ils sont représentatifs du caractère abstrait de tout langage, c'est-à-dire de l'absence de référence sensible et objective. La référence a été alors réduite à la relation entre deux éléments, elle-même renvoyant, afin de signifier, à la totalité de la structure et des relations qui la constituent. Les deux figures seront ainsi étudiées comme constitutives du langage figuré et par conséquent, comme un écart au langage ordinaire ou au sens propre. Elles seront considérées, par conséquent, comme tropes, c'est-à-dire dans leur capacité de constitution d'une relation, d'une vision, d'une signification et d'une réalité. Nous tenterons de saisir enfin, à l'intérieur même de ce fondement commun, les enjeux de leur différence.

⁴¹³ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 108.

⁴¹⁴ DEGUY, Michel: « *Vers une théorie de la figure généralisée* », op. cit., p. 841.

Nous allons ainsi, en premier lieu, tenter d'indiquer leur ressemblance formelle, comme deux types à la fois contraires, mais comparables et complémentaires, de constitution de la signification. Comme nous identifions la signification à la relation, suite à nos analyses du sens en logique et en sémiotique, nous considérerons ces deux schémas fondamentaux d'accès à la signification comme deux manières d'établir la relation. En tant que mise en relation, les deux mouvements ne sont que deux modèles du *rapprochement*. Il convient ainsi, nous paraît-il, de les comparer du point de vue de leur fonctionnement verbal, mais également du point de vue de la logique et du statut ontologique de l'objet figuré qu'elles constituent, et cela en complétant ou s'opposant à la réalité même.

Ressemblance et dissemblance

Quant au premier point touchant à leur fonctionnement verbal, nous partons du constat que les différentes théories des figures considèrent, suivant le classement établi par Pierre Fontanier, la métaphore comme trope, c'est-à-dire à la fois comme une figure de modification de sens et comme une figure de substitution de mots. À part la métaphore, seule la métonymie entre à proprement parler dans la catégorie des tropes. L'établissement du rapport entre le substitué et le substituant est opéré à partir du principe de ressemblance dans le cas de la métaphore et de contiguïté ou de voisinage dans le cas de la métonymie.

C'est à partir de ce principe de ressemblance comme principe d'organisation des unités du langage que nous envisageons ici l'antilogie et le mouvement d'opposition qui la constitue, comme un type particulier de la métaphore. Il s'agit d'un rapprochement des éléments opposés qui partagent un domaine de sens afin que l'opposition même puisse être établie. L'opposition ou l'antilogie représente la limite du principe de ressemblance, étant en cela précisément la forme ultime de la métaphore.

Nous éclairerons cette position en se référant à la définition de la métaphore, notamment dans la *Rhétorique générale* du Groupe Mu ainsi que dans la *Sémantique interprétative* de François Rastier. Le premier ouvrage, d'abord, définit la métaphore comme une modification du contenu sémantique d'un terme, à travers la conjonction des deux opérations de base, l'addition et la suppression de sèmes. Elle consiste en un syntagme « où apparaissent contradictoires l'identité de deux signifiants et la non-identité

*des deux signifiés correspondants*⁴¹⁵ ». Sur quoi est basée cette identité des signifiants qui donne lieu au rapprochement métaphorique de deux termes ?

Comme l'explicitent les linguistes liégeois, la métaphore advient à partir d'une classe-limite commune, d'un sème commun aux deux termes et la séparation de ceux-ci dans tous les autres sèmes qui constituent leurs significations respectives. Le schéma de la démarche métaphorique décrit le passage d'un terme de départ vers un terme d'arrivée via un terme intermédiaire qui leur est commun (contenu dans les deux termes) et qui est absent du discours (alors qu'il peut être présent au sein d'une autre figure de ressemblance, la comparaison, comme motif de comparaison).

Confronté à cette définition dans laquelle les auteurs de la *Rhétorique générale* relèvent notamment l'idée d'*incompatibilité sémique* entre deux termes, l'oxymore ou le rapprochement de deux signifiés contradictoires, correspond au schéma de la métaphore. Sur quoi est fondé le rapprochement des contraires ? L'oxymore est un rapprochement plus restreint que la métaphore car il décrit un terme par un autre via un terme intermédiaire qui leur est commun sous une condition très précise. Les deux termes ne deviennent antonymes qu'à condition de contenir des sèmes organisés symétriquement sur un axe commun, cet axe étant le domaine commun aux deux termes et qui permet leur rapprochement. C'est seulement dans de telles conditions que l'oxymore est une figure où « *un des termes possède un sème nucléaire qui est la négation d'un classème de l'autre terme*⁴¹⁶ ».

Suivant la définition de l'antonymie dans le *Dictionnaire raisonné d'une théorie du langage* de Courtés et de Greimas, l'antonymie permet de « *coupler des termes malgré leurs différences*⁴¹⁷ ». Le rapprochement ou l'accouplement est opéré à partir d'une zone de sens qui les relie et sur le fond de laquelle seulement ils peuvent s'opposer : les éléments opposés représentent précisément les extrémités de cet axe : son affirmation d'un côté et son absence – ou plutôt sa négation – de l'autre. C'est ce domaine de sens précisément et exclusivement qui les met en relation, laquelle sera de nature opposée. Les antonymes ou les contraires sont à la fois conjoints et disjoints sur un même plan et non pas sur des plans distincts, différents.

Comme l'affirme Greimas dans sa *Sémantique structurale* à propos de toute opposition, « *ce qui est important, c'est l'existence d'un point de vue unique, d'une dimension à l'intérieur de laquelle se manifeste l'opposition, qui se présente sous la forme de deux pôles*

⁴¹⁵ GROUPE MU : *Rhétorique générale*, op. cit., p. 106.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴¹⁷ COURTÉS, Joseph et GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 17.

*extrêmes d'un même axe*⁴¹⁸ ». L'opposition ne peut être établie que sur un fond de ressemblance, entre deux termes qui « *permettent de postuler un point de vue commun aux deux termes* ». Greimas désigne ce point de vue ou ce dénominateur commun comme *axe sémantique*. Il est la condition même de l'articulation de la signification, ayant pour but et pour fonction de « *subsumer, de totaliser les articulations qui lui sont inhérentes*⁴¹⁹ ».

Il s'ensuit que la signification, selon la conception structurale, ne peut advenir qu'en tant que relation négative ou positive, qu'en tant qu'absence ou présence. Cela confirme l'hypothèse d'une génération purement formelle de la signification dans la *Rhétorique générale* du Groupe Mu qui décrivent les deux opérations substantielles et fondamentales dont résultent la signification ou le message comme présence et absence, à savoir l'adjonction et la suppression car « *toute apparente "transformation" peut se ramener à des suppressions ou à des adjonctions d'unités*⁴²⁰ ».

La négation, enfin, est définie dans le *Dictionnaire raisonné d'une théorie du langage* de Courtés et de Greimas à partir de l'opposition absence / présence qui n'ont de signification qu'à partir de leur réciprocity, de même que la négation n'a de signification qu'à partir de l'assertion. Les deux opérations sont également considérées comme opérations syntaxiques fondamentales car elles permettent l'établissement des relations dont les signes sont les aboutissements.

Cette bipolarisation du sens comme premier principe de toute structure de signification correspond, enfin, à la définition sémantique traditionnelle de l'antonymie, posant la relation antonymique entre deux termes comme une organisation symétrique de ces termes accouplés (bipolarité) sur un axe commun et suivant le double principe addition / suppression ou présence / absence. C'est à partir de ce schéma minimal de la signification et de la structure même que nous posons les figures d'opposition (procédant par négativité) et les figures de ressemblance (procédant par positivité) comme deux figures fondamentales de l'avènement de la signification. Si la métaphore a la forme d'une image, l'antilogie en tant que négation est sa limite ; si la métaphore s'écarte du réel et est par là mensongère, l'antilogie comme anéantissement, comme suppression et comme effacement, est l'écart ultime.

L'antilogie est, enfin, une métaphore extrême dans le sens où, rapprochement de contraires, elle est non seulement figure de modification de sens mais de négation de sens et met ainsi en évidence le caractère purement conceptuel et formel du langage. Le passage de la

⁴¹⁸ GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémantique structurale*, op. cit., p. 21.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ GROUPE MU : *La rhétorique générale*, op. cit., p. 45.

métaphore à l'oxymore est le passage d'un sens autre et différent (lui-même étant une forme atténuée de la négation du sens) à un non-sens, à l'absence du sens.

Nous voudrions insister également sur un point plus technique concernant la terminologie que nous empruntons dans notre analyse. L'antilogie comme négation du sens, lui-même étant purement formel, est ici envisagée comme rapprochement des contraires qui sont à eux-mêmes constitutifs de la signification. Nous l'envisageons dans le sens d'une classe des figures d'opposition qu'elle subsume. Nous soulignons par là le fait que les structures syntaxiques, la proximité dans la phrase ou encore l'identité des catégories morphologiques ne sont que des différentes formes sous lesquelles l'antilogie se manifeste généralement dans le discours. C'est pour cette raison que nous y classons non seulement l'antithèse, mais aussi l'oxymore et le paradoxe.

La figure de l'oxymore établit, suivant la définition de Molinié, une « *relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnés entre eux*⁴²¹ ». S'agissant d'un rapprochement des contraires, l'oxymore reste une figure antilogique, figure de négation du sens, malgré ses différentes formes syntaxiques : le syntagme nominal (substantif et épithète comme l'« impitoyable tendresse » dans *Les Liaisons dangereuses*) ou encore le syntagme verbal (verbe et adverbe comme « *hâtez-vous lentement* » chez Boileau⁴²²).

Concernant la figure du paradoxe, celle-ci est fondée sur le rapport d'opposition et de contradiction comme l'antithèse et l'oxymore. Selon le *Vocabulaire stylistique* de Mazaleyrat et de Molinié, le paradoxe présente « *des éléments qui entretiennent entre eux des relations sémantiques d'incongruité totale*⁴²³ » et il est « *senti comme jouant sur un rapport d'antithèse* ». Cette définition met en évidence directement le rapport entre l'antithèse et le paradoxe, soulignant par là que l'incongruité, c'est-à-dire l'inconvenance ou l'inadéquation, est fondée, comme dans l'antithèse, sur un rapport d'opposition entre les éléments présentés.

La similitude entre l'antithèse, l'oxymore et le paradoxe est mise en relief également par Catherine Fromilhague qui, définissant le dernier comme l'instauration d'« *un dialogue entre deux voix opposées*⁴²⁴ » et confirmant par là l'idée de l'opposition comme constitutive du paradoxe, signale que le paradoxe n'est qu'une « *variante macro-structurale des figures de construction fondées sur une opposition – l'antithèse, l'oxymore, le par'hyponoian – qu'il*

⁴²¹ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 274.

⁴²² Les exemples ont été relevés de BACRY, Patrick : *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, op. cit., p. 175.

⁴²³ MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges : *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 251.

⁴²⁴ FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style*, op. cit., p. 102.

*englobe souvent*⁴²⁵ ». De même, Michèle Aquien définit l'oxymore, dans son *Dictionnaire de poétique*, par la présence du paradoxe au sein de la figure de l'oxymore, ce qui confirme la proximité entre ces deux figures.

Enfin, Georges Molinié décrit le paradoxe, dans le *Dictionnaire rhétorique*, comme « *une antithèse généralisée et maximalisée*⁴²⁶ », confirmant ainsi l'identité du principal mouvement constitutif des deux figures. L'antithèse, l'oxymore et le paradoxe comme figures d'opposition peuvent être par conséquent regroupés sous la classe commune des antilogies dont le propre est d'associer et de combiner deux idées contraires. Renvoyant à une référence nulle, la seule valeur de ces figures est, sur le plan de la référence, l'expression ou la mise en scène de la négation même du sens.

Figures logiques, figures du réel : style et réalité

Comme nous l'avons signalé quelques lignes plus haut, la continuité entre les figures de ressemblance et les figures d'opposition ou de dissemblance, n'est pas uniquement une continuité au niveau de leur fonctionnement sémantique à l'intérieur de la phrase ou du discours, mais également au niveau logique. Il nous reste ainsi à dégager les principaux enjeux d'un tel rapprochement entre ces deux classes de figures. Entre le sens constitué d'infinies correspondances et l'effacement du sens à travers les contraires, entre le sens flou comme l'infinie semblance et son absolue négation dans le non-sens de l'antilogie, nous analyserons ces deux formes verbales comme deux modèles formels du réel, afin d'interroger ensuite, de manière plus profonde, les conditions de l'accès à l'extralinguistique.

Nous inscrivons notre réflexion ainsi au sein de la thèse abstractionniste, sémiotique, de la séparation entre le monde et le mondain, séparation qui orientera notre étude sur les conditions et les motivations de la constitution de ce mondain qui se manifeste, à partir d'un monde inconnaissable, sous une forme donnée et où la ressemblance et la dissemblance ne sont que deux principes fondamentaux du sens comme substantiellement instable et dynamique. Nos recherches précédentes sur la notion de la culture sous-tendent que c'est précisément la culture qui permet d'englober et de désigner l'ensemble d'éléments constitutifs d'un mondain particulier comme forme sensible ou intelligible du monde.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴²⁶ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 280.

Cela nous permettra, dans une certaine mesure, de revenir sur la thèse saussurienne de l'arbitraire du signe qui renvoie, comme le rapporte, à propos de la référence linguistique Joëlle Gardes-Tamine dans son ouvrage *Au cœur du langage : la métaphore*, « à un référent extérieur à lui avec lequel il ne saurait être en relation homologique⁴²⁷ ». Une remise en question de l'homologie entre le signe et le référent est, certes, inenvisageable car, comme le soutient Georges Molinié dans *Sémiostylistique - Effet de l'art*, le langage n'est pas ancré dans le monde mais il est la construction d'un monde à côté. Cela implique que « représenter sera pris au sens de figurer, la réalité au sens de du mondain, et imiter au sens de poser à côté – produire en plus⁴²⁸ ».

Il nous semble pourtant que si nous posons le sujet comme la référence du langage comme nous l'avons exposé jusqu'ici, nous pouvons pour autant questionner l'homologie que entre le monde et l'individu qui crée le mondain, tout en étant ancré dans l'infini mystère du monde et en étant ainsi lui-même inconnaissable. Dans une perspective praxématique, ce mondain comme langage, ou le langage comme mondain, renvoie précisément au rapport du sujet au monde extralinguistique.

Nous envisageons donc, enfin, ces deux figures particulières comme des figures de logique. Or ce que désigne le niveau logique du langage, c'est l'articulation de deux langages, à savoir la réalité sensible et son expression ou sa représentation verbale. De surcroît, comme nous avons défini l'ordre sensible comme un ordre fixé par l'adhésion des individus à une forme donnée, c'est-à-dire par la convention sociale, le niveau logique renvoie plus précisément à l'articulation entre l'accord d'une communauté sur une forme donnée de sens et l'expression verbale particulière de ces formes. Cette définition implique l'opposition logique / illogique : la convention et le partage des valeurs communes étant désignés comme le sens commun, nous qualifions de *logique* une expression adéquate au sens commun et comme *illogique* une expression inadéquate qui s'en écarte et heurte par là ce que l'on désigne également par l'intelligence ou la raison.

C'est, par conséquent, à cette adéquation que renvoient directement les définitions générales du paradoxe comme opposition, fondé sur « *l'incongruité totale* » comme nous l'avons vu chez Mazaleyrat et Molinié dont la définition insiste sur l'incohérence entre « *les informations véhiculées dans le discours et le sens commun* » qui n'apparaît qu'« *à la réflexion du récepteur, éclairé par sa culture* », sans quoi, comme

⁴²⁷ GARDES-TAMINE, Joëlle : *Au cœur du langage : la métaphore*. Paris, Éditions Champion, 2011, p. 47.

⁴²⁸ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique: L'effet de l'art*. Paris, PUF, 1998, p. 101.

l'affirment les auteurs, « *on n'y comprend pas grand-chose*⁴²⁹ ». De même, Molinié parle dans le *Dictionnaire de rhétorique* de l'inacceptabilité du message véhiculé par cette figure d'opposition « *par rapport au sens commun*⁴³⁰ ».

Cette inacceptabilité, en tant qu'illogicité, renvoie-t-elle à autre chose qu'à l'absence de la référence même d'un énoncé, c'est-à-dire à l'inadéquation entre l'expression verbale et l'ordre de la réalité sensible, généralement reçue comme vraie ? C'est une telle réalité reçue comme réelle par adhésion et par croyance que l'on désigne par les expressions de *sens commun* qui n'a de sens qu'à l'intérieur de la *culture*, envisagée à la fois comme un ensemble de connaissance sur le monde et comme la forme de ces connaissances. Il nous semble, enfin, que c'est à cette adéquation que renvoie l'expression d'« *effet de sens*⁴³¹ » chez Mazaleytrat et Molinié, qui leur permet de désigner le phénomène de cohérence ou, au contraire, de décalage, entre le sens d'une expression donnée et le sens commun, acquis et déposé dans la culture.

C'est dans cette optique que nous lisons aussi la définition du paradoxe dans le *Dictionnaire de rhétorique* de Michel Pougeoise mettant en évidence précisément l'effet absurde de cette figure qui paraît simultanément comme fausse et comme vraie. La véracité du paradoxe consiste à montrer précisément la fausseté de l'opinion commune et du sens commun auxquels il s'oppose (étant, par étymologie même, contre la doxa, c'est-à-dire l'opinion), d'où découle son effet absurde, ou comme le relève Pougeoise, son effet de surprise, voire de choc. La figure du paradoxe indique clairement que si, effectivement, elle consiste à s'opposer, elle ne s'oppose pas à une réalité extérieure à l'individu et entièrement objective, mais à l'opinion couramment admise comme fondement de cette réalité, à l'opinion devenue réalité.

Fontanier définit, pour sa part, le paradoxisme qui est « *une alliance de mots, un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux se trouvent rapprochés et combinés [...] de manière qu'ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord et produisent le sens le plus vrai ; comme le plus profond et le plus énergique*⁴³² ». C'est précisément sur ce point que nous fondons enfin le rapprochement entre les figures d'opposition et les figures de ressemblance du point de vue logique. Les deux types de figures s'opposent, en effet, à l'ordre établi. La métaphore surprend et étonne de

⁴²⁹ MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges : *Vocabulaire de la stylistique, op.cit.*, p. 251.

⁴³⁰ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique, op. cit.*, p. 280.

⁴³¹ MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges : *Vocabulaire de la stylistique, op. cit.*, p. 148, où la figure se manifeste lorsque « *l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par le simple arrangement lexico-syntaxique de l'énoncé* ».

⁴³² FONTANIER, Pierre : *Figures de discours, op. cit.*, p. 137.

même que le paradoxe ; elle est mensongère et fautive de même que l'antilogie, définie par Michel Pougeoise comme une « *phrase fautive, illogique et voisine du non-sens* ».

Les figures de ressemblance et les figures d'opposition sont des figures paradoxales : elles déforment ou anéantissent le sens et s'écartent par là du sens commun (de la doxa). Or comme nous venons de le souligner, cette illogicité, cette déformation du sens, implique une intervention au niveau du référent linguistique car ces figures se caractérisent par un rapport conflictuel au référent, c'est-à-dire au monde extralinguistique. Le référent est souvent absent, ce qui signifie que l'expression ne correspond à aucune réalité sensible reconnue comme telle.

Fromilhague parle, à propos des figures de sens ou des tropes, d'un « *délit référentiel*⁴³³ » à partir d'un « *conflit conceptuel* » que l'on peut constater dans le cas des figures de ressemblance comme dans le cas des figures d'opposition. Si le conflit conceptuel a lieu à partir des principes de ressemblance et d'opposition, le délit référentiel au niveau de l'articulation entre le langage verbal et le monde sensible car « *le référent désigné par le terme tropique n'est pas celui qui correspond au sens littéral*⁴³⁴ » et « *la représentation paraît gauchie, déplacée* ». Le trope est explicitement défini à partir de son rapport à l'extralinguistique et au sensible comme une manière inédite de saisir le monde, de telle sorte qu'« *un imaginaire et une symbolique prennent forme*⁴³⁵ ». Un tel délit référentiel fondé sur un conflit conceptuel donne lieu précisément aux figures de ressemblance comme aux figures d'opposition.

Typologie

Selon une typologie traditionnelle, adoptée encore par Georges Molinié, les figures sont réparties en figures de mots et en figures de style ou, chez Molinié, en figures micro-structurales, agissant au niveau des mots et macro-structurales, qui ne sont pas isolables au niveau des mots et affectent l'ensemble de l'énoncé. Le premier groupe englobe les figures de diction, les figures de construction et les figures de sens ou les tropes ; le deuxième les figures de pensée. Il nous paraît néanmoins justifié de rapprocher les figures de ressemblance et les figures d'opposition et de les classer comme figures de pensée qui sont, comme le résume

⁴³³ FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style, op. cit.*, p. 58.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

Catherine Fromilhague, « *liées à une manipulation des relations logiques ou de la valeur de vérité*⁴³⁶ ».

Nous venons, en effet, de préciser que, malgré les apparences, les valeurs de vérité ne sont pas générées à l'intérieur de l'énoncé mais qu'elles débordent vers l'extralinguistique. Elles résultent de l'adéquation entre le verbal et le sensible qui sont deux ordres d'organisation de la signification. De l'inadéquation entre les deux ordres résulte ce que l'on désigne traditionnellement en stylistique comme figure de pensée : ainsi le paradoxe qui oppose la vérité à la vraisemblance, et l'oxymore sont fondés, comme l'antithèse, sur une contradiction logique.

Les définitions des figures d'opposition ne cessent pas de souligner, effectivement, ce rapport conflictuel au référent et à la véracité sur lequel nous fondons leur proximité avec les figures de ressemblance. Ainsi, l'oxymore « *développe une vision double, "binoculaire", de la réalité* » où se dévoile délit référentiel mis en place par l'oxymore car « *voir presque ensemble deux faces opposées d'un même objet, c'est à la fois affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits – d'essence baroque – et montrer qu'on peut les transcender*⁴³⁷ ». L'oxymore devient ainsi « *le lieu où se dévoile l'unité contradictoire du monde, la fusion des opposés*⁴³⁸ ». Quant à l'antithèse, elle établit la « *présence d'une dualité ou d'une opposition dans le référent*⁴³⁹ » ou encore, abrite un dialogisme implicite à deux voix opposées, l'une traditionnellement attribuée au sens commun et l'autre le plus souvent réfutée.

Notons, enfin, chez Morier, le rapprochement du paradoxe et de l'oxymore qui, s'opposant à l'intelligence, c'est-à-dire à la logique scientifique, « *tous deux brusquent le lecteur pour qu'il ouvre les yeux*⁴⁴⁰ ». La signification des deux figures est ainsi explicitement liée au niveau référentiel et au statut du monde extralinguistique. Leur fonction est dès lors délimitée comme la remise en question des apparences car « *chaque fois que l'esprit s'endort sur des idées reçues, chaque fois qu'il donne raison aux grossières évidences, celles de la matière, du pouvoir établi, de la vie pratique, le poète, le philosophe et le prophète sont là pour le frapper de paradoxes*⁴⁴¹ ».

François Rastier, enfin, parle dans la *Sémantique interprétative* à propos des contradictions et des incompatibilités, de la création des anti-univers au sein des textes,

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴⁰ MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 864.

⁴⁴¹ *Ibid.*

ajoutant qu'il s'agit en particulier des textes mystiques. Comme l'indique Aron dans son ouvrage *Jouir entre terre et ciel* afin de souligner en particulier le rôle central des oxymores, le discours mystique emprunte le langage figuré qui devient un « élan créatif où les référentiels anciens se perdent au profit d'un référentiel voilé. Autrement dit, on précise ainsi que l'usuel n'a plus de valeur, qu'il ne signifie plus⁴⁴² ».

C'est précisément sur ce conflit référentiel, propre aux tropes mais que nous décelons comme constitutif du caractère illogique, c'est-à-dire paradoxal, des figures d'opposition, que nous fondons le rapprochement entre ces dernières et les figures de ressemblance. Les deux classes de figures sont opposées, comme nous l'avons exposé, au langage littéral qui est considéré comme adéquat à la réalité. Toute figure d'opposition, comme toute figure de ressemblance est, comme le paradoxe en termes d'Henri Morier, un « *flagrant illogisme, et qui révolte notre esprit mathématique comme si l'on nous disait qu'on remplit un coffre en y entassant des zéros*⁴⁴³ ».

Les deux figures partagent la distance vis-à-vis du sens commun, cette logique scientifique qui exprime l'adéquation entre l'expression et le visible dans sa forme généralement acceptée qui, tout en étant lui-même un langage, sert de preuve et d'appui au langage ordinaire. Les figures d'opposition et de ressemblance semblent obéir à une logique ou une pensée spéculative – qui, dans les termes de Paul Ricœur, visant dans la *Métaphore vive* à soutenir une autre approche à la problématique de la référence proche de la nouvelle rhétorique, résolvent cette aporie comme par un réajustement du rapport de l'intelligible et du sensible : « *L'énigme du discours métaphorique c'est, semble-t-il, qu'il "invente" au double sens du mot : ce qu'il crée, il le découvre ; et ce qu'il trouve, il l'invente*⁴⁴⁴ ».

Si nous avons donc précédemment rapproché les figures d'opposition aux figures de ressemblance au niveau du langage, en tant que méta-sémèmes, nous rapprochons ici les figures de ressemblance des figures d'opposition à partir de leur rapport au référent qualifié de conflictuel ou de déformé. Dans le domaine du mondain, c'est-à-dire au niveau du langage, la figure d'opposition est la forme ultime de la figure de ressemblance, étant la dissemblance absolue. Du point de vue du rapport entre le langage verbal et le monde sensible et de l'adéquation entre ces deux ordres, les figures de ressemblance se joignent aux figures d'opposition, deviennent elles-mêmes paradoxales, c'est-à-dire opposées à l'opinion commune et heurtant l'intelligence.

⁴⁴² ARON, Raymond : *Jouir entre ciel et terre. Les mystiques dans l'œuvre de J. Lacan*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 63.

⁴⁴³ MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 864.

⁴⁴⁴ RICŒUR, Paul : *La métaphore vive*, op. cit., p. 301.

Si, comme le souligne le groupe liégeois dans la *Rhétorique générale*, les tropes sont définis depuis les *Figures* de Genette comme écart entre le signe et le sens, les figures de pensée, comme le paradoxe, creusent un écart entre le signe et le référent. Or c'est ce que fait également la métaphore lorsqu'elle fait voir un objet sous la forme sensible d'un autre objet, esquissant ainsi, sur le fond de l'abandon du référent ordinaire, un référent nouveau.

Notons, enfin, en transition vers l'étude de l'analogie et de l'antilogie dans deux systèmes poétiques particuliers, les manifestations de cette continuité et de cette proximité entre les figures d'opposition et les figures de ressemblance chez les deux auteurs qui continuent de faire l'objet de nos analyses. Comme nous l'avons déjà annoncé précédemment, nous étudierons ces deux conceptions de l'accès à la signification dans leur capacité de modification et de négation de la signification en tant que structure formelle, verbale ou visuelle, à travers, d'un côté, la poétique de Michel Deguy qui place la métaphore et la correspondance au cœur de la signification et, de l'autre côté, la poétique de Victor Hugo qui livre une vision du monde tissé de contraires.

Il convient néanmoins de remarquer que si ces deux poétiques représentent un choix logique de la part des deux poètes, les deux conceptions coexistent parallèlement et se complètent activement chez les deux auteurs. Ainsi, comme nous le verrons à l'instant, la poétique de l'antithèse chez Victor Hugo n'est que l'aboutissement d'une poétique des harmonies et des correspondances universelles ; et inversement, la pensée de l'oxymore, du paradoxe et de la contrariété occupe une place tout à fait particulière au sein de la poétique de la ressemblance de Michel Deguy, forgeant même le terme de *paradoxymore*.

Chapitre deuxième : Comparaison chez Michel Deguy

Nous aborderons, suite à cette confrontation des figures d'opposition et des figures de ressemblance, respectivement les enjeux du schéma de signification fondé sur la ressemblance dans la poétique de Michel Deguy et les enjeux du phénomène d'opposition, constitutif de la poétique de Victor Hugo. Cela nous permettra d'interroger les deux opérations fondamentales de l'abstraction et de la pensée : d'un côté, l'assertion, l'adjonction, la présence ; de l'autre, la négation, la suppression, l'absence.

Figure de ressemblance par excellence, la métaphore, suivant le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier, « opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées⁴⁴⁵ ». Confrontant un comparant et un comparé, elle a pour fonction de « mettre en lumière les éléments communs au comparé⁴⁴⁶ ». Morier décrit le fonctionnement qui fonde une telle confrontation – ou rapprochement chez Michel Deguy – comme une identité partielle entre les deux termes ou les deux objets, celle-ci étant constituée par la simultanéité des éléments communs et des éléments étrangers.

La similitude ou la ressemblance, cette *identité partielle* dont parle Morier, constitutive de la métaphore⁴⁴⁷ et des autres figures de ressemblance qui lui sont apparentées, est matérialisée de manière très confortable par la sémantique structurale, comme une combinaison non pas d'éléments communs et d'éléments étrangers comme chez Morier, mais de *sèmes*. La ressemblance, comme la dissemblance, est aisément isolable au niveau des traits sémantiques communs aux deux termes comparés. Si le sème ou le trait sémantique désigne l'unité minimale de la signification et constitutive des sémèmes qui sont des ensembles de

⁴⁴⁵ MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 690.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 691.

⁴⁴⁷ Comme nous l'avons déjà esquissé, nous envisageons la métaphore en tant qu'acte d'abstraction dans la perspective de la constitution de la signification. Ainsi abandonnons-nous l'analyse grammaticale et syntaxique de la métaphoricité que nous ne considérons pas comme nécessaire pour notre propos, malgré la pertinence de la problématique, telle la confrontation entre l'abstraction et la syntaxe. Comme nous l'avons, par ailleurs, précisé à propos des différentes formes de l'oxymore ou des paradoxismes, nous nous intéressons au phénomène de semblance que véhiculent ces formes. Nous ne traiterons pas, par conséquent, de la typologie de la métaphore et de ses différentes formes telles que la métaphore *in praesentia* et *in absentia*, etc. Nous renvoyons, à propos de la grammaire de la métaphore, notamment aux travaux de Joëlle Gardes-Tamine qui développe une grammaire de la métaphore. Voir MOLINO, Jean ; DOUAY-SOUBLIN, Françoise et GARDES-TAMINES, Joëlle : *La métaphore*. Revue *Langages* n.54, Paris, Didier Larousse, 1979 et GARDES-TAMINE, Joëlle : *Au cœur du langage : la métaphore*. Paris, Éditions Champion, 2011.

sèmes, il représente, par conséquent, en tant que passage du champ de la potentialité d'une signification à la réalisation d'une signification effective, avec la *décision sémiotique* représentative d'une culture et variable d'une langue à une autre. La ressemblance est alors réduite à un commerce de sèmes que la poésie ou la métaphore redistribue malgré la langue, malgré la distribution première, malgré les *apparences*.

Logique et sens

À partir d'une telle conception du monde comme un réservoir de traits destinés à être rassemblés en objets et en significations, tels les domaines de sens que sont les axes sémantiques chez Greimas, et à partir de cette conception de la langue comme un ensemble de *décisions* qu'est la distribution du sens, le rôle de la métaphore – ou par métonymie, de la poésie – est de se saisir de cette « *ressemblance errante*⁴⁴⁸ » où, suivant le commentaire de Martin Rueff dans sa monographie sur la poésie de Michel Deguy, « *les ressemblances errent au gré de l'expérience*⁴⁴⁹ », de telle manière que « *la ressemblance adopte a priori le monde*⁴⁵⁰ ». Michel Deguy pose cette ressemblance errante comme la potentialité fondamentale et la condition même de la réalité, où voir signifie voir-avec et apparaître signifie comparaître-avec car « *la chose se ressemble en rassemblant ses ressemblances. Elle brille avec ; elle comparait avec les siens*⁴⁵¹ » au sein de la figure, comprise en tant que l'instauration d'une relation, d'une jonction, d'un *rapprochement*. La figure est la logicité même du visible : « *L'apparition, le mouvement d'apparaître, est donc montrée (ressaisie) dans le mouvement de se rapprocher : quelque chose s'approche et s'éloigne*⁴⁵² ».

Si le rapprochement donne lieu à la signification, celle-ci ne désigne que la distance réciproque qu'entretiennent les choses entre elles, distance qu'exprime précisément toute langue donnée et que le poète vient briser en réajustant les distances qu'entretiennent les choses entre elles, c'est-à-dire les significations. Malgré l'apparente adéquation entre le mot et l'objet qu'il désigne, la référence n'est pas de l'ordre sensible, mais fondamentalement abstraite, reposant sur des relations entre des objets qui n'existent qu'à l'intérieur d'un réseau de relations.

⁴⁴⁸ DEGUY, Michel: *Où Dire*, op. cit., p. 19.

⁴⁴⁹ RUEFF, Martin : *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*. Paris, Hermann, 2009, p. 134.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 316.

⁴⁵¹ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 52.

⁴⁵² DEGUY, Michel: *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 53-54.

Deguy soutient donc, comme fondement logique de sa pensée poétique, la conception abstractionniste du langage qui renvoie à un monde sensible, tout en étant fondée, en réalité, sur la non-signification première, comme l'écrit le poète dans *Ouï Dire* : « *C'est entre nous / L'air entre les mains / Et la main entre les saluts / Et le salut pur intervalle / Rien avec rien jouant à / S'envoyer la belle apparition*⁴⁵³ ». Le court poème insiste clairement sur l'absence de tout fondement objectif d'une langue qui, pour nommer, contourne l'objet et le délimite à travers ses relations avec un autre objet, relations de « rien avec rien » donnant lieu à ce qui apparaît. Ainsi indique-t-il la possibilité d'une objectivité construite exclusivement entre les sujets, car ce qui est « *entre nous* », c'est précisément ce qui apparaît ; et où ce qui apparaît est ce que nous partageons.

Nous comprenons alors que ce qu'avance Michel Deguy à travers cette conception poétique, figurative, de la signification, est une objectivité purement sociale de la réalité, dont nous avons décrit l'avènement dans le chapitre précédent. Il nous semble que la radicalité de cette thèse abstractionniste et transcendantale est à considérer dans toutes ses implications : « *Il n'y a pas de monde extérieur. Il y a ce monde où le vivant, pour "y-être", invente un point de vue hors monde, "absolu", "le mien" : absolument esseulé, absolument commun. Qui se confond en effet avec l'identité d'un sujet ou "intérieurité", qui ne tient qu'à se dire et ne le peut qu'en se coupant de son corps. [...] Pour y être, il faut y être comme n'y étant pas. Ne pas être d'ici pour être ici à la manière "humaine", à la manière de "ce qui en fait un être à part au sein du monde des êtres vivants"*⁴⁵⁴ ».

Si l'ampleur de la thèse a déjà été mesurée par la déconstruction et la sortie de la religion, elle est pourtant confrontée à l'objectivisme empiriste dans lequel nous sommes profondément ancrés et qui pourtant n'est qu'une forme logique à caractère de croyance. C'est ainsi que du point de vue de cette doctrine positiviste dominante, Michel Deguy écrit « *que le sens soit le non-sens est difficile à supporter. Le sens s'invente dans le non-sens*⁴⁵⁵ ». La puissance de la croyance est telle que le sens figuré – devient le non-sens.

Enfin, le rapprochement est opéré chez Michel Deguy à partir d'un rapport de subordination ou de coordination, ce qu'il souligne non seulement à travers une réflexion sur le phénomène et la notion de *phrase* et de *phrastique* qu'il développe tout au long de son œuvre ; mais il insiste également, dès son ouvrage *La poésie n'est pas seule* sur le rôle de la syntaxe dans les opérations d'abstraction et de pensée. Faisant souvent appel notamment aux

⁴⁵³ DEGUY, Michel: *Ouï Dire*, op. cit., p. 36.

⁴⁵⁴ DEGUY, Michel: *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 28.

⁴⁵⁵ DEGUY, Michel : « Relation d'incertitude ». Préface à *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, op. cit., p. 20.

mots de liaison comme les prépositions et les conjonctions, essentielles dans la constitution du sens, car elles permettent, précisément, de rapprocher deux éléments de la phrase et de constituer ainsi la syntaxe, Deguy subsume, en quelque sorte, les opérations de la pensée aux deux grands types de relations, la subordination et la coordination.

S'il insiste, en effet, sur l'impossible sortie de la phrase et de la syntaxe, c'est parce que les rapports syntaxiques seuls sont en mesure d'exprimer le sens, défini précédemment comme un rapport entre deux éléments que la syntaxe relie et fait sortir de leur isolement qui est aussi leur silence. Le commentaire d'Elisabeth Cardonne-Arlyck dans son étude sur la place du génitif dans la poésie et la pensée de Michel Deguy souligne explicitement que « *le foyer de son questionnement poétique n'est pas tant les mots que leur conjonction*⁴⁵⁶ ».

C'est ce qu'illustre la série de poèmes intitulée, de manière significative, « Parataxes » du recueil *Ouï Dire*, où une énumération d'éléments sans l'exposition de leurs rapports et de leur réciprocité, tendent à exprimer l'impossibilité de la signification asyntaxique. Comme il en va souvent dans les poèmes de Michel Deguy, la logique n'est jamais *non-humaine*, c'est-à-dire détachée de son contexte qu'est la fonction de communication de la langue. Comme la constitution de la signification et, par conséquent, l'abstraction s'inscrit, en reprenant le clivage structuraliste, plus dans un mouvement d'énonciation et de parole que dans le langage comme système d'éléments, la signification est avant tout un échange. Ainsi, l'absence du sens, c'est-à-dire le silence des choses, coïncide profondément avec le silence du sujet de la parole :

Phases événements demi-voltes

Ellipses centaures prolepses cercles voltes

Élisions masques détails fuites instantanés

Comparaisons déplacements hyperboles explosions

Pointes quatre-coins passages cabrement

[...]

Qui tendent à l'orateur sous son silence la figure

*Vous appelez ça comparaison ?*⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth : « Le génitif : prose / poésie chez Michel Deguy », Revue *Sud*, n. 78-79. Textes réunis par Daniel Leuwers. Marseille, Sud Éditions, 1988, p. 74.

⁴⁵⁷ DEGUY, Michel: *Ouï dire*, *op. cit.*, p. 79.

Ce que nous désignons par syntaxe est, par conséquent, un phénomène constitutif du sens, donnant lieu au noyau de la proposition, c'est-à-dire à l'articulation et à l'imbrication des éléments, faisant appel à leur réciprocité. C'est cette réciprocité même qui est vouée à devenir la signification à proprement parler. Telle est également la syntaxe du visible que nous avons exposée dans la partie précédente où nous avons vu que l'image coïncide avec l'énoncé. Cette conception (propre au Groupe Mu) n'est pas étrangère à Michel Deguy qui définit dans *L'énergie du désespoir* l'image comme « *la puissance figurante d'une chose, dans le visible (perception ou imagination) pour une autre chose (en vue d'une autre chose non visible)*⁴⁵⁸ ».

Langue et sens

Comme nous l'avons déjà constaté, Michel Deguy soutient l'idée d'une figuration première et substantielle à toute langue qui, comme une poésie défigurée par la banalisation dans l'usage quotidien, n'est autre chose que le dépositaire de tels rapprochements. Ainsi, écrit-il, la « *parole vient de parabole*⁴⁵⁹ ». La langue est le produit d'abstraction – qui est rassemblement des objets selon des critères (des motifs ou des modèles de ressemblance) variables d'une langue à l'autre. Ainsi la langue construit-elle, en constituant ses mots comme rapprochements, des clivages que Deguy désigne comme seuils et comme bords, mais dont la relative fixité et rigidité ne proviennent que d'une décision de nature sémiotique et d'ampleur culturelle et sociale. C'est dans ce sens que le rapprochement poétique est, par conséquent, en opposition au rapprochement ordinaire dans la langue courante, « *comme l'invention d'une nouvelle chose, une chose de choses, différente d'un objet prédécoupé dans la perception, sous la puissance comparante de laquelle se rassemblent-ressemblent des choses disjointes, grâce à des mots ordinairement disjoints*⁴⁶⁰ ».

C'est par l'intermédiaire de la notion de *bord* et de *seuil* que Michel Deguy traite donc ce qui est traditionnellement désigné en stylistique comme écart. Si la langue est le lieu de l'instauration des limites et des bords, posant les intersections des relations entre les éléments comme fixes, la poésie est alors le passage du sens littéral au sens figuré uniquement dans le

⁴⁵⁸ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 67.

⁴⁵⁹ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 49.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

sens où elle est la transgression de ces frontières. Or sachant que le sens littéral n'est pas moins figuré que le sens figuré à proprement parler car « *du sens propre s'invente avec du figuré-figurant*⁴⁶¹ », la poésie, ce « *remembrement des tropes*⁴⁶² » est le « *baptême des noms après les noms*⁴⁶³ » car la « *langue-seuil (la porte-langue) s'ouvre, s'entrouvre, bâille, s'entrebâille, se referme, pour laisser passer, pour donner-sur*⁴⁶⁴ ». Comme le dit Michel Deguy dans un de ses poèmes, ces incessantes transgressions et ces débordements permettent ainsi qu'en réalité « *tout se tolère et tout se juxtapose nombres et hortensias / Les bleus et verts dans le spectre du jour*⁴⁶⁵ ».

C'est dans ce sens que nous avons développé, dans la partie précédente, l'idée sur l'imbrication entre le visible et l'invisible qui renvoie, précisément, à une vision unifiée de la signification où l'invisible désigne ce qui, précisément, permet ce débordement poétique d'un objet vers un autre et son imbrication avec ce dont il est ordinairement séparé. Cet invisible correspond à ce qui est de caractère conceptuel, car c'est à travers le concept que le langage, de nature abstraite, s'éloigne de l'ordre sensible et organise cet ordre en significations. Le conceptuel, ou l'invisible est, par conséquent, désigné chez Michel Deguy, aussi comme ce qui manque à l'objet afin de signifier dans sa totalité, afin d'atteindre son absolue et utopique réalisation. Perçue comme un défaut de la langue, la métaphore – ou la poésie – vient combler ce manque et réparer ce défaut en épuisant la totalité de la signification en reconstruisant ainsi le visible dans sa totalité inimaginable.

Le débordement poétique opéré à l'intérieur de la figure, que nous envisageons en termes de visible et d'invisible, peut être représenté, enfin, pour citer Michel Deguy, comme l'imbrication entre le *dehors* et le *dedans* dont les frontières ont été tracées précisément par la signification des mots constitutifs d'une langue, confirmant par là la fixité très relative du sens linguistique. Le dehors peut ainsi devenir le dedans et *vice versa* à travers l'acte poétique de remembrement, de reconstitution, de redistribution des limites, des relations et des liaisons entre les termes.

Le dedans et le dehors permettent à Michel Deguy d'exprimer l'organisation de la signification en unités séparées à partir des ressemblances et des différences, confirmant la validité de la logique classique où A n'est pas B, où une chose n'est pas une autre et où le dedans n'est pas le dehors. Si Michel Deguy soutient la conception purement formelle de la

⁴⁶¹ DEGUY, Michel: « Relation d'incertitude ». Préface, *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, op. cit., p. 20.

⁴⁶² DEGUY, Michel: *Ouï Dire*, op. cit., p. 19.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 43.

⁴⁶⁵ DEGUY, Michel: *Ouï Dire*, op. cit., p. 30.

signification où la langue ne renvoie pas à l'objet mais à la relation, il envisage cette relation comme figurée. Figurer, c'est rassembler à partir de la ressemblance car « *l'un n'existe pas. Un se divise en plusieurs* », en étant « *avec l'autre*⁴⁶⁶ ». Ainsi le « *dedans n'est rien déterminable à part ; mais tantôt le dedans du dedans, tantôt le dedans du dehors. Un dedans est toujours comme le dedans, et un dehors comme le dehors*⁴⁶⁷ ».

Cette imbrication substantielle qui est au fondement de toute langue et que la poésie dévoile en la débarrassant de l'épaisseur de la croyance, Deguy en propose une illustration phénoménologique dans un des poèmes de la série « Madrigaux » du recueil *Ouï Dire* :

*L'air la prend par la taille
Le reste amoureux lui souffle les joues
Un tourneur peu visible achève ses bras
L'entour règle sa ronde sur ses hanches*

[...]

*Sa taille est l'horizon ses jambes les chemins ses bras le ciel
Sa taille la lisière ses bras la perspective
Le vide lui fait ses ailes
Les couleurs habits préparés sur les chaises son corset
Attentif*

Le monde est son danseur

Entre le corps comme forme plongée dans le monde, corps comme objet et corps comme mouvement, entre le mot et la chose, entre la totalité et la partie, entre la signification et l'aspect, le poème met en scène le débordement des cadres inclus dans les mots et dans la perception où la signification est à construire à partir d'un débordement autre, celui de l'intelligibilité des formes sensibles et la manifestation sensible des formes intelligibles, donc invisibles. Le corps est insituable, insaisissable, dans l'intervalle entre l'illusion et l'inachèvement de l'objet dans sa visibilité, et sa danse entraîne le mouvement de la scène

⁴⁶⁶ DEGUY, Michel : « Relation d'incertitude ». Préface, *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980, op. cit.*, p. 20.

⁴⁶⁷ DEGUY, MICHEL : *La poésie n'est pas seule, op. cit.*, p. 110-111.

entière, transformant le monde en danseur. Car si le sens est un système, ce à quoi ressemble la danseuse déterminera le système entier.

Michel Deguy désigne cette imbrication du visible et de l'invisible ou du dedans avec le dehors, comme une « *pieuvre de contours*⁴⁶⁸ » aux bords mouvants et instables où la vision consiste en une surimpression de formes. Ainsi dans le poème « Anniversaire de l'éclipse » du recueil *Jumelages*, Deguy pose, à partir de cette thèse de la complémentarité des différences, la complémentarité des contraires et des termes opposés qui s'excluent mais en même temps impliquent l'un l'autre : « *Du soleil ôtez la lune reste ni-jour-ni-nuit. L'un l'autre s'éclipsant disent l'un, qui n'existe pas. L'un l'autre s'éclipsant, quelque chose apparaît qui n'est ni l'un ni l'autre, ni objet, ni objet ni tiers. Deux disjoints de se rejoindre font un monde. [...] Un monde où la poésie discontinuent attentive à l'éclipse des uns avec les autres lève la tête et tend son filet – c'est de mots – pour que se colporte la légende de ce peu visible où les choses brillent de s'éclipser*⁴⁶⁹ ».

La poésie est ce langage profond de la langue où l'éclipse désigne son propre contraire, la surimpression. Comme nous pouvons lire dans « Aide-mémoire », ce poème particulier qui clôt les *Gisants*, poème à caractère de résumé, posant un nombre de principes logiques et poétiques comme fondement de la pensée de Michel Deguy, « *la poésie entretient l'incomparable / La distinction des choses entre elles*⁴⁷⁰ ». Pensée paradoxale où la différence n'est qu'une forme particulière de la ressemblance, où seule la convention permet de poser la mesure, où la poésie désigne le maintien du vertige du non-sens, dans la difficulté de la délimitation des objets dont rend compte le poème « *Mesure pour mesure ou Le clown du spectacle* » : « *La table l'heure la prudence le mois la ruse / D'une mesure qui n'est pas le mètre je mesure / La partie donne sur le Tout qui donne la partie / Qu'est-ce qui s'applique à toi À quoi t'appliques-tu* » où toute limite et tout achèvement deviennent des procès infinis car « *Ton comparant te célèbre, te démultiplie / Tu es parée, avec – comparée [...]*⁴⁷¹ ».

Ces interrogations ne sont que le prolongement d'un questionnement qui s'étend tout au long du recueil à fortes résonances éthiques, situé, comme le sens, entre le désir et la mort. Le recueil s'ouvre ainsi, dans le poème « Sibyllaires », sur la recherche de la mesure qui permet la localisation d'un début et d'une fin, dans la fusion des valeurs logiques et des valeurs éthiques : « *Je t'écris en ne sachant où commence / Où commences-tu / Javelles*

⁴⁶⁸ DEGUY, Michel: *Gisants*. Paris, Gallimard, 1985, p. 35.

⁴⁶⁹ DEGUY, Michel: « Anniversaire de l'éclipse » du recueil *Jumelages*. In *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980, op. cit.*, p. 317.

⁴⁷⁰ DEGUY, Michel: *Gisants, op. cit.*, p. 132.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 95.

rousses comme les cheminées tes vaisseaux posés / Comme vaches et arbrisseaux sur novembre posés sur ton corps aux lisières comme les usines posaient / Où finissent les tenants⁴⁷² ».

Si Michel Deguy définit l'image, à partir de cette conception de la figuration comme déconstruction des frontières sémantiques et perceptives posées par une langue donnée, comme un phénomène à la fois de l'ordre sensible et de l'ordre intelligible, comme le passage d'une chose en une autre au sein d'un « débordement » sémantique, il conçoit le langage littéral en tant qu'alliance entre le visible et le verbal, à l'opposé du langage figuré qui consiste en une inadéquation entre les deux ordres. L'inadéquation où la poésie signifie la séparation entre le langage et les choses auxquelles ce langage est tenu de renvoyer et qui correspond au saut analogique d'un rapport à un autre, d'une chose à une autre, d'un lieu à un autre comme dans le texte « Les plaisirs du seuil » dans *Gisants* : « *La poésie limitrophe exige un saut / Qui projette en un bord ou ressaut⁴⁷³ ».* Ainsi, écrit le poète, la poésie, ce récit de la langue où le mouvement devient signification, c'est le « *rebond et rebord de monde, depuis ce hors-monde du monde, qui est dans le monde⁴⁷⁴ ».*

Ce que nous avons jusqu'ici traité en termes d'intrication du dehors et du dedans ou encore du visible et de l'invisible, correspond à l'alliance entre le concept et l'objet sensible, entre l'organisation linguistique et l'organisation sensible de la signification, mais coïncide également avec l'intersection entre la présence et l'absence. Tous sont des rapports générés par le mouvement à la fois horizontal et vertical d'abstraction.

Or de même que la figure est à la fois éloignement (vertical) et rapprochement (horizontal), elle redessine les distances déjà contenues dans la langue, telle qu'elle s'ajuste aux significations (distances) dans l'ordre du visible. Entre ces deux ordres que Deguy nomme la série du dicible-lisible (ou légomène) et le phénomène ou « *l'expressivité des choses, à la manière, avant tout, des visages* », l'image – ou la figure – est définie comme « *la contrainte de rapport, de subjugation, entre (ou de) ces deux registres, ou séries, ou modes du "partage", dans un violent désir (vœu) de fidélité, de conformité, entre les deux⁴⁷⁵ ».*

Si, à partir des différents modes de jonction entre ces deux ordres, les bords du monde sont proprement linguistiques, la poésie tend précisément à « *dé-liaer (ana-lyser), dé-faire, dis-joindre... pour conjoindre autrement (les mots pour les choses ; les choses par les mots ;*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷⁴ DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 43.

⁴⁷⁵ DEGUY, Michel: *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 68.

nouveaux arrangements de mots pour nouveaux arrangement de choses) [...]»⁴⁷⁶ ». Cette puissance des mots sur les choses, cet « antidotis d'une langue et d'un monde »⁴⁷⁷ » comme l'écrit Deguy dans un poème du recueil *Jumelages* intitulé « Lisière », qui implique l'intelligibilité fondamentale du monde sensible comme signification, c'est l'abolition de l'opposition entre la métonymie et la métaphore car, continue le poème, « *la partie est le tout : chacun des deux côtés qui est le tout repasse à l'autre* »⁴⁷⁸ ». Au fondement de la pensée logique et poétique de Michel Deguy, la subsumation du mouvement métonymique et métaphorique comme deux faces constitutives de l'abstraction⁴⁷⁹.

Ainsi la constitution du concept s'opère par un mouvement horizontal à partir de la ressemblance, tandis que le concept ainsi créé exige le passage vertical à un niveau de signification – proprement synecdochique – du commun au particulier, du particulier au commun (universel). Ce mouvement de pensée qui est à la fois un mouvement de partage sur un niveau de signification donné et mouvement d'élévation vers un niveau supérieur, propre à l'abstraction, correspond précisément à la constitution des niveaux de signification comme types et à la conception de l'abstraction comme hiérarchisation des concepts en classes d'objets, classes des classes etc., chez les logiciens Frege et Russel.

Cette élévation qui n'est pas la même suivant les choses qui sont à sa base est précisément un des points fondamentaux de la pensée de Michel Deguy ; elle est ce lieu logique, mathématique, linguistique, où est logée dans la langue la sensibilité humaine. Car nous nous souvenons que cette ascension, cette élévation, est également la demeure de la *beauté*. Elle accueille et reflète le propre d'une culture qui, en étant une langue et une vision, est une organisation logique et mathématique des abstractions, des concepts, des classes d'objets. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises ce que Deguy souligne dans « Lisière » : « *Au seuil au battement de langage où se croisent un monde pour l'être qui en parle et le poème d'une langue pour un monde qui s'y configure, c'est à ce partage que se tient un sujet comme en l'utopie qui trouve sa métaphore en toute lisière : scène du pli de la différence du monde en ses figurants, comme là où le bois rompt avec le champ, la mer avec la terre ; chemin de lisière où le limier du limes vague, neige pré, il allégorise le partage mots choses pour une parole où se figure le rythme de leur symphyse* »⁴⁸⁰ ». La pensée de

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷⁷ DEGUY, Michel: « Lisière » du recueil *Jumelages*. In *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980, op. cit.*, p. 316.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Cette conception est proche de celle du Groupe Mu qui d'un geste semblable, renvoyant au double mouvement de l'acte d'abstraction, définit dans la *Rhétorique générale* la métaphore comme « *le produit de deux synecdoques* ».

⁴⁸⁰ DEGUY, Michel: « Lisière », *Jumelages*, in *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980, op. cit.*, p. 316.

Michel Deguy relie d'un geste humaniste la logique et l'éthique qui la fonde, la prolonge, l'accompagne et l'explicite au sein d'un « *monde naissant sous un aspect de sens commun (comme-un) pour nous. Caractère qui serait ontique et transcendantal*⁴⁸¹ ».

Avant de comprendre par où mène cette sortie, à la fois aussi fragile et non sans danger que le maintien du monde réel, nous poserons quelques hypothèses, tout en suivant la pensée de Michel Deguy, sur la constitution d'une telle semblance qui peut devenir une des manifestations du non-sens qui a lieu à partir de cette sortie du monde. Si l'abstraction et la pensée permettent un tel rassemblement d'éléments en classes et en concepts, afin d'en abstraire ce caractère commun qui ne sera pas le même d'une langue à une autre, le phénomène de *ressemblance* qui est à son fondement prolonge une chose au-delà d'elle-même, la fait sortir d'elle-même : la chose ainsi désignée, « *c'est la même chose valant beaucoup plus que pour elle-même*⁴⁸² ». Comparer, c'est faire valoir un peu moins ou un peu plus qu'elle-même et cette revalorisation est opérée à l'intérieur de la figure : « *Il y a dans le visible (le phénoménal) une ressource de visibilité, une capacité d'apparaître plus "à partir de lui-même"* » qui est aussi une capacité de « *se montrer plus ou moins*⁴⁸³ ».

La proportion ou la mesure sont, en effet, des éléments constitutifs de la ressemblance dont le fonctionnement résiste à la compréhension, reste obscur. Comme dans le questionnement de Michel Deguy dans *L'énergie du désespoir*, la proportion réside dans l'étendue de cette démesure par rapport à la chose *elle-même*, n'étant en tant que telle qu'un rapport qui ne se mesure avec rien d'absolu que la langue contiendrait : « *Le vent c'est beaucoup plus que le vent / Le temps plus que le temps / Et cette chose beaucoup plus qu'elle-même / D'où vient le plus ?*⁴⁸⁴ ».

Découvrir précisément ce rapport des rapports qui donne la mesure d'une langue et du visible, c'est aussi englober le phénomène opaque de ressemblance qui donne accès aux formes comme une formule magique mais qui, comme il semble, ne ressemble à rien. L'art procède par ressemblance et par analogie sans pouvoir appréhender l'essence de ce procédé car il « *invente un analogon sans aucune connaissance de ce à quoi l'analogon est analogue*⁴⁸⁵ ». Tout en accueillant, précisément, le sujet, il est analogue au rapport de ce sujet au monde, rapport qui donne au monde une forme concrète et authentique.

⁴⁸¹ DEGUY, Michel: *Gisants*, op. cit., p. 106.

⁴⁸² DEGUY, Michel: *La raison poétique*, op. cit., p. 43.

⁴⁸³ DEGUY, Michel: *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 53.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

Ainsi, en tant que sémiotisation profonde où tout élément du système porte le reflet du système entier, la poésie désire de construire la totalité à partir de chaque unité appartenant à une totalité donnée : si un tel projet d'une infinité des mondes possibles tissés par d'inépuisables harmonies universelles reste utopique, la poésie sait néanmoins à la fois ajuster et affiner cette totalité qui ne sera pas la même selon les parties qui la constituent – puisque « *manquer de tout, c'est l'affaire de la synecdoque. Comment un tout manque à la partie est la question. Il faut de tout pour faire un monde ?... Un peu plus, peut-être... Comment proportionner c'est la question. Et que la partie soit plus intégrante, manquant moins de tout si le tout lui manque moins*⁴⁸⁶ ».

Il s'ensuit aussi, enfin, qu'une telle conception logique de la signification comme totalité de ses significations implique l'épuisement de cette totalité : jusqu'à la limite de ce Tout à travers la négation. Ainsi cette synonymie fondamentale du monde, cette imbrication première, vers laquelle tend l'ensemble des figures de ressemblance aboutit à la comparaison ultime ou à la métaphore ultime, qui est profondément antonymique et irréductiblement paradoxale. Cette semblance ultime procède de la négation comme relation-limite, comme l'ultime signification et implique la négation de l'analogie entre l'organisation linguistique et l'organisation sensible (visible) de la signification.

Dans cette perspective, les figures d'opposition, comme les figures de ressemblance, rompent avec le contrat ontologique et référentiel car, suivant le commentaire de Jean-Luc Nancy, dans la poésie de Michel Deguy « *toute chose peut être la mesure de toute chose. Toute chose peut être la commune mesure de l'incommensurable commensurabilité de tout, et de l'indifférente différence du tout, de sa disproportion proportionnée*⁴⁸⁷ ». C'est en visant précisément cette analogie première entre le logos et le phénomène qui se correspondent au niveau littéral du langage, ce niveau étant défini même comme la correspondance de l'organisation sensible et de l'organisation linguistique, que Michel Collot soulignait, dans son étude sur la phénoménologie poétique de Michel Deguy, l'affirmation progressive tout au long de l'œuvre du poète, de cette conception du langage poétique comme inadéquation entre le langage et le monde sensible – « *jusqu'à proclamer une sorte de divorce entre poésie et perception*⁴⁸⁸ ».

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸⁷ NANCY, Jean-Luc : « Deguy l'an neuf! » in CHARNET, Yves (dir.): *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy, op. cit.*, p. 176.

⁴⁸⁸ COLLOT, Michel : « Une phénoménologie de l'espace poétique : Deguy et Merleau-Ponty » in CHARNET, Yves (dir.) : *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy, op. cit.*, p. 69.

Elle est pourtant une forme logique inscrite dans cette totalité du système verbal, tout en étant sa limite, c'est-à-dire limite de cette analogie ou de cette adéquation entre le langage et l'organisation du monde sensible. L'antonymie est donc naturellement un phénomène essentiel dans la pensée de Michel Deguy et ce tout en étant non pas une poétique des contraires mais une « *poétique de l'affinité*⁴⁸⁹ » comme l'indique Jean-Pierre Moussaron dans son ouvrage *Poésie comme avenir*. Car, comme nous le verrons avec la poétique de Victor Hugo, l'antonymie et le paradoxe se tiennent à l'horizon du langage figuré où la figure est à la fois apparition et disparition. Si donc « *l'être est contrariété* », entre cette apparition et disparition, « *la "résolution" – qui n'est pas dissolution – de "l'antinomie", c'est le paradoxe. Dès lors, le programme de la pensée, de la pensée-poésie pour moi, est double : "théoriquement" d'abord, prendre toute la mesure (difficile) de la contrariété ; mesure "oxymorique" – et le poème est là aussi pour ça, paroxysation de paradoxalité assumée. Ensuite (en même temps) "pratiquement" : prendre des mesures, comme on dit, pour peser simultanément (ou alternativement) aux deux pôles antipodiques*⁴⁹⁰ ».

Totalité : infini

Cette conception abstractionniste du langage aboutit, par conséquent, à une fragilité absolue de la forme du monde. Elle assigne au langage et à l'abstraction qui est déposée en lui, le rôle d'assurer la cohérence entre le non-sens qu'il implique et qui le fonde et le sens qui en découle – autrement dit, entre le tout et le rien sur lequel il repose, ce rien d'une décision sémiotique, aussi absolue qu'elle soit. La règle mallarméenne posant qu'« *il s'agit de proportionner sa vie au néant par l'œuvre*⁴⁹¹ » d'où Michel Deguy déduit que le Rien « *est un des noms du Tout*⁴⁹² », est impliquée par le fonctionnement même de la pensée, fonctionnement figuratif fondé sur la ressemblance. Étendu entre la ressemblance et l'opposition, le mouvement métaphorique peut être défini comme la disposition du rien par rapport au tout car « *le Tout, ce corrélat de la pensée, que la pensée ne peut "totaliser", ne peut saisir "lui-même", ne se laisse prendre en relation (avoir lieu en quelque façon) que par le rien*⁴⁹³ », le tout et le rien n'étant que les pôles d'un mouvement qui s'étend entre eux,

⁴⁸⁹ MOUSSARON, Jean-Pierre : *Poésie comme avenir*. Québec, Les éditions Le Griffon d'argile, 1992, p. 23.

⁴⁹⁰ DEGUY, Michel: *La raison poétique, op. cit.*, p. 132.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 83.

où « *c'est dans la mesure où la partie (pars) a partie liée avec le rien (dans le risque d'anéantissement où "comme un rien" elle va disparaître) qu'elle a ainsi rapport au tout (pro toto)*⁴⁹⁴ ».

Ce n'est pourtant qu'à partir d'une telle disposition réciproque qui localise une signification en fonction de sa distance au tout et au rien, c'est-à-dire à ces deux pôles où une chose cesse de signifier, que Michel Deguy parvient à définir l'avènement de la figure, de l'image, de la signification. Comme nous l'avons vu dans les théories sémiotiques, le discontinu, c'est-à-dire la multiplicité, reste l'ultime et l'irréductible condition de l'intelligibilité et de l'appréhensible. Mais rien, pour l'instant, n'explique la possibilité de telles modifications, de tels écarts, de telles ruptures au niveau de l'expression et au niveau de la perception qu'est le langage figuré et la vision poétique, proche de l'hallucination.

Ce que nous venons d'explicitier jusqu'ici, c'est que là où s'arrête le partage de la partie et du tout, là où le sujet sort d'un niveau discontinu de représentation, les choses cessent d'exister et le monde se referme sur ce que Michel Deguy désigne comme l'*inqualifiable* et dont l'avènement décrit ce poème « Gisants »⁴⁹⁵ :

Affrontés. Palingenèse qui relie les os d'en bas et ceux d'en haut. Le haut s'alite, devient l'avant. La liaison reforme ce faisceau ; ce mobile arc-boutant. Comment franchir la deuxième enceinte, passée l'ivresse du premier ciel et de la description du réel où les seins glabres se mirent? Tu sais que j'ai de plus en plus de mal à parler... Comment parler autrement, si l'unité innommable est ce qui tient, en s'en retirant, la demeure où nous met la répulsion universelle, l'hendiadyn divin du pluriel ?

Cette totalité insaisissable, cet état utopique qui ne peut pas *avoir lieu*, en étant situé en dehors de la pensée et en dehors du langage, dans l'impensable et l'indicible, rappelle sans doute le concept absolu qui est celui de Dieu chez Victor Hugo. Totalité et fusion absolue et inatteignable, profondément idéelles et idéales.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹⁵ DEGUY, Michel: poème « Gisants » du recueil *Gisants in Gisants. Poèmes III 1980-1995, op. cit.*, p. 64.

Nous comprenons, à travers les dernières analyses, que si Michel Deguy se trouve sur l'axe entre le tout et le rien, entre la signification absolue et la signification nulle, Victor Hugo relie d'un saut, celui de la contradiction, par cet idéal qu'est le concept Dieu, les pôles mêmes de ce même axe. Cet axe est le lieu où advient ce régime particulier de la pensée qu'on appelle la poésie puisque suivant Deguy dans *Choses de la poésie et affaire culturelle*, « tout l'effort de la poétique (réflexion de la poésie) est pour remonter (ana-logiquement) en deçà du partage, de la partition, jusqu'à une simulation de l'indivision, à une "genèse", à une parturition de cette indivision que retiennent des mots de notre langue⁴⁹⁶ ».

⁴⁹⁶ DEGUY, Michel: *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 36.

Chapitre troisième : Opposition chez Victor Hugo

Il nous reste, enfin, à exposer les enjeux de la poétique de Victor Hugo qui est fondée sur l'opposition – le procédé contraire et comparable à la poétique de la ressemblance ou de l'affinité de Michel Deguy. Comme nous l'avons déjà esquissé, cette conception de la signification comme limite de l'intelligibilité coïncide avec la représentation hugolienne du divin comme horizon de toute spiritualité et de toute pensée. En tant que concept absolu ou le plus haut degré de l'abstraction, elle aussi est située à la limite de l'intelligibilité et est inatteignable. Or l'inatteignable, c'est ce qui ne peut être saisi qu'à travers une expression sans référence, une expression de ce qui est et n'est pas à la fois : l'antithèse ou le rapprochement des contraires.

Pourtant, tout semble déjà avoir été dit sur l'antithèse chez Victor Hugo. Jean Gaudon constatait déjà en 1969 en résumant les positions de la critique de l'antithèse hugolienne que « *le goût immodéré de Hugo pour l'antithèse est antérieur à toute théorie et il relève davantage du tic que du parti pris, mais le poète se place délibérément sur un terrain où la critique ne peut le suivre. [...] La discussion sur ce plan ne pouvant être que stérile...*⁴⁹⁷ ».

La problématique se trouve alors enfermée entre la complexité inextricable des nombreuses occurrences de l'antithèse chez Hugo et l'absence de systématisme et aboutit souvent aux contradictions que les instruments d'analyse textuelle ou contextuelle de l'époque (comme principe poétique ou doctrine philosophique) n'étaient pas en mesure d'évaluer et d'interpréter sans réduire l'antithèse à un phénomène dérivé du verbiage, de la logomachie de Victor Hugo. Si pourtant nous rouvrons la question, c'est qu'il nous semble que ces réductions peuvent être dépassées. Nous voudrions interroger la figure de l'antithèse du point de vue de l'acte de signification et du point de vue de la référence.

Ainsi Victor Hugo représente, en effet, l'esthétique romantique du synthétisme, défini par Todorov qui en fournit une belle analyse dans *Les théories du symbole*, en tant que « *fusion des contraires* ». Qu'il s'agit d'une fusion par excellence poétique – propre à l'art – car, suivant Schelling dans son *Système de l'idéalisme transcendantal*, « *toute création artistique repose sur le dédoublement infini d'activités opposées, qui se trouve complètement*

⁴⁹⁷ GAUDON, Jean : *Le temps de la contemplation, op. cit.*, p. 392.

*supprimé dans chaque œuvre d'art*⁴⁹⁸ », posant également que « *ce qui distingue le génie de tout ce qui n'est que simple talent ou simple habileté, c'est que seul il est capable de réduire des contradictions qui, sans lui, resteraient irréductibles*⁴⁹⁹ », nous ne nous y arrêterons plus longuement après les analyses précédentes du langage figuré. La fusion des contraires renvoie au mouvement d'abstraction fondé sur la réduction ou la généralisation logique et correspond, plus précisément, à l'abolition de cette distance absolue entre les pôles opposés de l'axe de la ressemblance – entre le dehors et le dedans, le visible et l'invisible, la partie et le tout – identifiée à la limite de la signification.

La poétique hugolienne de l'antithèse ne fait, par conséquent, que confirmer ce que David Ellison exprime dans *Modernités de Victor Hugo*, « *la poésie de Hugo représente désormais l'apogée du romantisme et, dans sa phase ultime, une vision hallucinante, personnelle, totalisante, et démesurée de l'univers*⁵⁰⁰ ». L'antithèse hugolienne est, par conséquence, en accord avec la philosophie spéculative du romantisme, le corrélat même de la pensée – qui coïncide avec la vision poétique ou la *contemplation* dont nous avons longuement décrit le fonctionnement dans la partie précédente centrée sur le visible. Si Hugo fait de l'antithèse la loi ultime du monde, c'est parce qu'il choisit, suivant le commentaire de Claude Gély dans *Victor Hugo, poète de l'intimité*, « *comme "matière" d'art cette humble et périssable réalité des choses quotidiennes, qui parlent à l'âme du "rêveur", et qui passent, et qui s'effacent, au fil des heures...*⁵⁰¹ ».

Comme le souligne Philippe Lejeune dans *L'ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*, cette limite de la signification et, par conséquent, limite du visible et source de l'hallucination, est désigné du mot *Dieu* « *par commodité* » et « *comme d'un pis-aller* », s'agissant d'un signe « *dont on sait qu'il signifie quelque chose, mais on ne sait pas quoi : on retrouve au niveau du langage la même ambiguïté qu'au niveau des sens, une présence allusive et fuyante, qui ne donne en se dérochant et en nous entraînant à sa poursuite dans l'infini*⁵⁰² ».

Ce n'est qu'à partir de l'effacement du visible et de la signification, dans une absolue fusion de contraires, que l'absence devient pressentiment de la présence, matrice de l'absolument possible : « *Perdu dans son crépuscule, séparé des autres hommes par la*

⁴⁹⁸ TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*, op. cit., p. 220.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁰⁰ ELLISON, David : « L'ombre de Victor Hugo » in ELLISON, David et HEYNDELS, Ralph (dir.) : *Les modernités de Victor Hugo*. Schena Editore / Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 107.

⁵⁰¹ GÉLY, Claude : *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*, op. cit., p. 414.

⁵⁰² LEJEUNE, Philippe : *L'ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*. « Archives hugoliennes », n. 7. Paris, Éditions Lettres Modernes, p. 26.

*contemplation, le poète n'est pourtant pas seul. Au fond de ce rêve d'ombre et de lumière, il devine la présence de quelqu'un. Une présence voilée, fuyante, mystérieuse, qui est la limite vers laquelle tend le rêve. Comme un remords ou un pressentiment. On ne parvient pas à la penser, à la cerner, mais on sent, avec joie ou terreur, que c'est elle qui nous pense et nous cerne*⁵⁰³ ». Cette inquiétante intuition surgit là où disparaît ce que nous avons nommé la *décision sémiotique* et sur laquelle est bâti le système de signification désigné comme le réel. Nous tenterons ici, après une dernière analyse du phénomène d'abstraction et de formalisation à travers l'opposition qui est une de ses schémas fondamentaux, d'esquisser l'aspect d'une telle faille qui aboutit à la déstabilisation, voire à l'écroulement de ce système. C'est ainsi que notre réflexion basculera du concept vers l'affect et du langage vers le corps.

Le sens de l'antithèse comme l'antithèse du sens

Comment fonctionne matériellement la figure d'opposition ? La stylistique fournit de nombreuses définitions de la figure de l'antithèse qui nous permettront d'esquisser les principaux traits du mouvement antithétique. Nous nous référons pour cela aux maîtres des figures de style. Chez Fontanier, l'antithèse « *oppose deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contraires. [...] C'est une des figures les plus brillantes ; mais c'est précisément à cause de son éclat qu'elle demande à n'être employée qu'avec beaucoup de réserve dans les sujets sérieux*⁵⁰⁴ ». Retenons de cette définition le mouvement de mise en rapport, la notion d'opposition et de contraste que nous analyserons à l'instant. Mais soulignons également le caractère imagé de la définition de Fontanier mettant en relief l'éclat et la brillance de la figure de l'antithèse. De quel éclat s'agit-il précisément ?

Henri Morier propose, pour sa part, de définir l'antithèse comme l'établissement d'« *un contraste entre deux idées, afin que l'une mette l'autre en évidence*⁵⁰⁵ » mais en condamne aussitôt non seulement le caractère *forcé* (l'antithèse inciterait « *l'auteur à forcer parfois la réalité* »), mais encore redoutable car trompeur et factice (l'esprit scientifique « *redoute* » son mensonge et son artifice). La définition de Morier renvoie donc, à la fois, à la force de la mise en évidence (qui permet, littéralement, de

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ FONTANIER, Pierre : *Les figures du discours*, op. cit., p. 379.

⁵⁰⁵ MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 125.

voir) et à une relative obscurité de la figure qui s'écarte de la réalité, la tord, la déforme, la voile en la violant, l'obscurcit.

Afin d'avancer dans cet étrange clair-obscur qu'est l'espace de l'antithèse, reportons-nous à la définition du *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié qui décrit l'antithèse comme « *l'expression d'une opposition conceptuelle forte dans le discours, opposition demeurant même si les termes qui l'expriment en étaient changés, le sens global résidant plus entre les pôles de la contradiction que dans la valeur de chacun des deux*⁵⁰⁶ ». Laissant pour l'instant de côté la force et l'intensité de l'expression qui subordonnent la figure à l'efficacité du discours persuasif, nous retenons de cette définition de l'antithèse les notions d'opposition et de contradiction, partagée également par les deux premières définitions, celle de Fontanier et celle de Morier.

Selon son acception commune, le terme d'opposition renvoie à un rapport de choses opposées, c'est-à-dire qui ne peuvent pas coexister sans se nier ainsi qu'une mise en rapport de deux choses totalement différentes ; tandis que la contradiction se réfère à l'expression des contraires, c'est-à-dire des choses qui représentent la plus grande différence possible à l'intérieur d'un même genre. Ces deux notions signifient tout d'abord une mise en relation entre deux éléments mais également le *mode* ou la *manière* dont est effectuée cette mise en relation, à savoir la négation et la différence. Nous descendons ainsi à travers la définition de Molinié dans une strate profonde, même si toujours abstraite, de l'antithèse.

L'antithèse comme *différence absolue* ou *différence totale*, l'antithèse-négation, est à l'origine de l'obscurité de l'acte de signification et abolit ainsi la fonction et la nature positive de celui-ci. Figure de la négation du sens, l'antithèse tend vers une signification nulle. Peut-on encore parler de signification ? Le dicible bascule vers l'indicible, le sens vers le non-sens, le langage vers le non-langage, le contre-langage, l'anti-langage. Quel sens donner alors à une expression non-sensée ?

Antithèse et référence

Le monde tel que l'illustre la figure de l'antithèse est un monde de non-sens, c'est-à-dire tout d'abord un monde amorphe, un monde continu, un monde sans forme qui ne se laisse pas saisir, percevoir, penser. Comme l'exprime Jean Gaudon, telle est la conception

⁵⁰⁶ AQUIEN, Michel et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 65.

de la figure de l'antithèse chez Victor Hugo : « *Ce que Hugo s'obstine à appeler, dans la nature, antithèse, est une vue de l'esprit, non un phénomène proprement naturel. Il n'y a pas en réalité d'antithèse du jour et de la nuit, de la montagne et de la plaine, mais une échelle infinie de gradations et de variations, une immense diversité que l'homme essaie de ramener à des catégories intelligibles. Exagérer les contrastes et les baptiser antithèses, c'est tenter de rationaliser le réel*⁵⁰⁷ ».

Le monde représenté par la figure de l'antithèse est un monde unifié et homogène, tout comme celui de la métaphore où le sens se déverse librement d'une unité de sens à une autre, d'une signification à une autre. L'antithèse hugolienne est en ce sens une source proprement poétique, « *source de confusion sans fin*⁵⁰⁸ » selon les termes de Jean Gaudon – car elle libère le monde et le langage qui est le support matériel de l'antithèse. Ainsi, dans un monde où « *la vie sera donc parfois contraire de la vie et la mort contraire de la mort*⁵⁰⁹ », le sens se renverse en non-sens tout en puisant dans celui-ci aux limites mêmes du langage car « *ce qui constituait primitivement l'armature d'une vision logique du monde conduit à une déroute de la logique, et le langage le plus étroitement signifiant à une étonnante liberté du langage*⁵¹⁰ ».

Paul Bénichou rapporte dans son ouvrage *Les mages romantiques* le propos de Victor Hugo sur l'imbrication mutuelle et la fusion des choses en apparence incompatibles au sein de l'antithèse qui, étant à la fois « *figure de rhétorique et loi de l'univers*⁵¹¹ », énonce « *concrètement et dramatiquement la structure bipolaire de ce qui est*⁵¹² », confirmant ainsi cette intuition logique du poète, propre au romantisme, sur l'idéalité et l'intelligibilité pure de la signification et du monde sensible où « *l'être éternellement montre sa face double, / Mal et bien, glace et feu* » et où, né sous un « *soleil noir d'où rayonne la nuit* », l'homme porte « *dans le cœur des ténèbres de haine / Et des clartés d'amour*⁵¹³ ».

Le monde bâti à partir de cette règle et de cette philosophie – monde poétique car il est en incohérence et en tension profonde avec le monde régi par l'intuition scientifique de l'objectivité d'un référent extralinguistique – est, sur le plan effectif, un monde peuplé

⁵⁰⁷ GAUDON, Jean : *Le temps de la contemplation*, op. cit., p. 392.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 396.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ BÉNICHOU, Paul : *Les mages romantiques*, op. cit., p. 1279.

⁵¹² *Ibid.*, p. 1280.

⁵¹³ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 4, *Les Contemplations*, op. cit., p. 308.

d'apparitions et de spectres sortant des « *tombeaux vivants...*⁵¹⁴ » : un monde où « *la ruine, la mort, l'ossement, le décombre, / sont vivants*⁵¹⁵ ».

La question que suscite la figure de l'antithèse est dès lors celle du rapport de la poésie à la réalité ; autrement dit, la question de la référence poétique. Si le sens est la capacité du langage de se référer au monde extérieur, comment dire l'indicible qu'est cette infinie négation et confusion des choses ? Si le langage ne dit rien, que désigne-t-il ? Est-ce toujours un langage ? Si la figure de l'antithèse abolit clairement l'acte de signification en visant un objet non-identifiable comme un *soleil noir* ou un *sombre cygne*, elle répond à une logique autre, une logique qui sous-tend la logique du discontinu, celle du système d'éléments et des unités de sens purement formelles.

Pour illustrer les enjeux du mouvement antithétique, nous nous référons au poème « Apparition » des *Contemplations*, mettant en scène la constitution de la signification qui est au cœur de ce procédé dont l'ampleur est à la fois logique et éthique :

*Je vis un ange blanc qui passait sur ma tête ;
Son vol éblouissant apaisait la tempête,
Et faisait taire au loin la mer pleine de bruit.
- Qu'est-ce que tu viens faire, ange, dans cette nuit ?
Lui dis-je. – Il répondit : Je viens prendre ton âme.
Et j'eus peur, car je vis que c'était une femme ;
Et je lui dis, tremblant et lui tendant les bras :
- Que me restera-t-il ? car tu t'envoleras.
Il ne répondit pas ; le ciel que l'ombre assiège
S'éteignait... – Si tu prends mon âme, m'écriais-je,
Où l'emporteras-tu ? montre-moi dans quel lieu.
Il se taisait toujours. – O passant du ciel bleu,
Es-tu la mort ? lui dis-je, ou bien es-tu la vie ?
Et la nuit augmentait sur mon âme ravie,
Et l'ange devint noir, et dit : - Je suis l'amour.
Mais son front sombre était plus charmant que le jour.
Et je voyais, dans l'ombre où brillaient ses prunelles,
Les astres à travers les plumes de ses ailes.⁵¹⁶*

⁵¹⁴ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 405.

⁵¹⁵ *Ibid.*

Le poème est édifié à partir d'une tension première qui permet d'établir le statut ontologique de l'ange et dont la primauté est indiquée dans le titre même du poème, la tension entre le visible (le poème s'ouvre sur le verbe *voir*) et l'invisible, entre l'être et l'apparaître. Cette première opposition est ensuite stratifiée en plusieurs oppositions secondaires que celle-ci englobe. Le poème s'étend ainsi entre deux états ou deux aspects contradictoires de l'ange, partant de l'apparition d'un ange *blanc* aboutissant à sa transformation en un ange *noir* dont l'opposition est amplifiée par le décor intermédiaire du *ciel bleu* que l'ange traverse. Cette opposition est centrée autour d'une seconde antithèse et qui la provoque et la génère, celle entre la vie et la mort et qui culmine dans la question du poète « *Es-tu la mort ? lui dis-je, ou bien es-tu la vie ?* ».

Si la tension est enfin dépassée à partir de la fusion des contraires que représentera la notion d'*amour*, située au-delà de ces oppositions et capable, par conséquent, de subsumer ce qui est absolument incompatible, le poème se referme sur cet apaisement qui s'installe dans les derniers vers. Ils confirment le rapprochement des contraires, en apparence impossible, à travers deux dernières antithèses : celle du *front sombre* comparé au *jour* et, dans l'avant-dernier vers, celle de *l'ombre* et de la *brillance*, c'est-à-dire de l'éclat et de la luminosité des yeux de l'ange.

Nous pouvons interpréter dans cette perspective également l'extrait du poème « Croire, mais pas en nous » où s'opère un glissement de sens et la déstabilisation des limites de la signification. Confronté au concept ultime, à l'abstraction idéale et absolue qu'est Dieu, l'ensemble du système des relations qu'est la langue se trouve ébranlé par un déplacement de la mesure de référence que nous percevons comme un phénomène de renversement de valeurs et comme un phénomène de rapprochement des significations opposées :

*Si lumineux qu'il ait paru dans notre horreur,
Si doux qu'il ait été pour nos cœurs pleins d'erreurs,
Quoi qu'il ait fait, celui que sur la terre on nomme
Juste, excellent, pur, sage et grand, là-haut est l'homme ;
C'est-à-dire la nuit en présence du jour ;
Son amour semble haine auprès du grand amour.
Et toutes ses splendeurs, poussant des cris funèbres,*

⁵¹⁶ HUGO, Victor : « Apparition », V, 18, *Les Contemplations*, op. cit., p. 275-276.

*Disent en voyant Dieu : Nous sommes les ténèbres !*⁵¹⁷

Confrontée au concept ultime qu'est *Dieu*, la réalité telle qu'elle se donne à voir en apparence subit un déplacement du sens, qui coïncide avec un déplacement de la mesure de la signification. Le glissement du sens atteint le niveau absolu, antithétique, où l'amour devient haine et les splendeurs deviennent ténèbres. Le point de départ de ce déplacement sémantique est la définition du *divin* dont la délimitation devient la mesure et la référence qui commandera la forme de l'ensemble du système de significations. Ainsi le poème se referme après la triple exclamation anaphorique qui pose Dieu comme mesure de la grandeur, de la morale et de la vérité où « *Dieu seul est grand* », « *Dieu seul est vrai* » et « *Dieu seul est bon !*⁵¹⁸ ».

Le poème « *Horror* »⁵¹⁹ illustre également la construction d'un monde sensé, à la fois d'un monde offert au sens et d'un monde de signification, telle une genèse individuelle, poétique et lyrique – car profondément affective – de la valeur et de la signification :

*Nous sommes là ; nos dents tressaillent, nos vertèbres
Frémissent ; on dirait parfois que les ténèbres,
O terreur ! sont pleines de pas.
Qu'est-ce que l'ouragan, nuit ? – C'est quelqu'un qui passe.
Nous entendons souffler les chevaux de l'espace
Traînant le char qu'on ne voit pas.*⁵²⁰

Du point de vue du sujet lyrique, le passage en question se construit sur le fond d'une sensation d'horreur et de peur. L'horreur renvoie à une peur hyperbolisée ; la peur à l'absence des valeurs et à l'inconnu qui génère un sentiment d'incertitude. Hugo creuse le doute même lorsqu'il demande, en effet, dans une séquence précédente : « *Qui sommes-nous ? Où sommes-nous ? / Faut-il jouir ? Faut-il pleurer ?*⁵²¹ ». Le sens de l'horreur découle de l'incertitude sur le sens du monde et voisine avec le phénomène de l'hallucination. Passer de l'horreur au doute peut aussi bien désigner un mouvement inverse. C'est le doute qui inspire l'horreur :

⁵¹⁷ HUGO, Victor : « Croire, mais pas en nous », VI, 5, *Les Contemplations*, op. cit., p. 305-306.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 306.

⁵¹⁹ HUGO, Victor : « *Horror* », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 349.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 350.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 349.

*La chose est pour la chose ici-bas un problème.
 L'être pour l'être est sphinx. L'aube au jour paraît blême ;
 L'éclair est noir pour le rayon.
 Dans la création vague et crépusculaire,
 Les objets effarés qu'un jour sinistre éclaire,
 Sont l'un pour l'autre vision.⁵²²*

Si l'inextricable réseau de sens et de sensations tissé entre l'horreur, la peur et le doute constitue le soubassement de l'organisation linguistique et logique, celle-ci se manifestera, en tant que structure de surface, comme un procédé poétique consistant en un renversement de sens, c'est-à-dire en un procédé fondé sur l'antonymie et le rapprochement des contraires. C'est ce que nous pouvons constater déjà suite à la lecture de ces derniers vers où le sens des mots, c'est-à-dire le sens des choses, des faits, des événements se retrouve renversé, comme dans « *l'aube au jour paraît blême* » et « *l'éclair est noir pour le rayon* ».

Fondé sur le mouvement antithétique, ce rapprochement hyperbolique des contraires aboutit à un effet absurde, aux accents graves et bien inquiétants. Enfin, le mouvement antithétique se poursuit et prend de l'ampleur avec la suite du poème. L'atmosphère globale du poème et les circonstances de sa création modifient le sens des objets, les *états de choses* ; et le renversement, tel le ciel et la terre ou l'étoile et le tombeau, est dicté par l'*état d'âme*⁵²³ – par l'horreur de la mort et le deuil éprouvé par le poète :

*Nous demandons, vivants douteux qu'un linceul couvre,
 Si le profond tombeau qui devant nous s'entr'ouvre,
 Abîme, espoir, asile, écueil,
 N'est pas le firmament plein d'étoiles sans nombre,
 Et si tous les clous d'or qu'on voit au ciel dans l'ombre
 Ne sont pas les clous du cercueil.⁵²⁴*

⁵²² *Ibid.*, p. 350.

⁵²³ Nous renvoyons explicitement, par cette expression, au sous-titre de l'ouvrage de Greimas et de Fontanille, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme* qui lui-même semble renvoyer à la philosophie analytique de Wittgenstein pour, comme l'exprime la forme parallèle et symétrique du syntagme, s'y opposer, le réfuter et le dépasser, s'inscrivant dans la longue histoire de la philosophie du langage.

⁵²⁴ HUGO, Victor : « Horror », VI, 16, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 349-350.

Le poème « Le revenant » met en scène explicitement le phénomène de l'indicible : nous assistons à un effacement complet du sens chez le personnage de la mère ayant perdu son enfant. Si l'effacement du sens se manifeste en même temps comme un effacement de la parole – ce qui n'était pas le cas dans les vers cité précédemment, dans « Horror » – ici la douleur permet d'exécuter une séparation entre la composante logique et conceptuelle de la parole, pour laisser place à l'expression pure de l'émotion. Celle-ci fusionne entièrement, parfaitement, avec le sens et devient un pur sens-affect : elle devient cri. Que reste-t-il de la parole après l'abolition de ce qu'on désigne comme *sens* ? La voix seule est-elle toujours parole ?

*L'enfant mourut. La mort entra comme un voleur
Et le prit. – Une mère, un père, la douleur,
Le noir cercueil, le front qui se heurte aux murailles,
Oh ! la parole expire où commence le cri ;
Silence aux mots humains ! [...]*⁵²⁵

Un dernier exemple illustrera cet effacement du sens, cette fois sans sortir de la logique et de la parole, mais en apprivoisant la logique non pas pour sa fonction de nier un contenu par son contraire afin d'abolir le sens mais pour nier, effacer, anéantir la possibilité même de négation. Ainsi, nous lisons dans « Claire P. »⁵²⁶, les lamentations de la mère ayant perdu son enfant et dont la douleur est transmise surtout par l'évaluation de son rapport au monde qui s'en trouve transfiguré, métamorphosé. La douleur se manifeste directement dans la modification et la confusion du sens des mots et des choses qui entourent la mère souffrante:

*Claire, tu dors. Ta mère, assise sur ta fosse,
Dit : - Le parfum des fleurs est faux, l'aurore est fausse,
L'oiseau qui chante au bois ment, et le cygne ment,
L'étoile n'est pas vraie au fond du firmament,
Le ciel n'est pas le ciel et là-haut rien ne brille,
Puisque lorsque je crie à ma fille : « Ma fille,*

⁵²⁵ HUGO, Victor : « Le revenant », III, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 168.

⁵²⁶ Victor Hugo écrit ce poème à la suite de la mort accidentelle de Claire Pradier qui est la fille de Juliette Drouet, la maîtresse de Victor Hugo.

*Je suis là. Lève-toi ! » quelqu'un le lui défend ; -
Et que je ne puis pas réveiller mon enfant ! –⁵²⁷*

Soulignons notamment le phénomène de gradation qui parcourt le poème, de la fausseté des objets (soulevant par là une question proprement logico-sémantique), en passant par le mensonge, par la négation de la notion de vérité, jusqu'à la négation de l'objet même. La gradation aboutit à l'effacement des objets, de leurs formes et de leurs fonctions, pose l'inexistence du monde tel qu'il est perçu et connu à travers les cinq sens. L'ultime lieu de la gradation est, en effet, la soumission de l'objet même à la notion de vérité, notion qui n'a pourtant de sens qu'en tant que propriété d'une proposition, d'un prédicat, d'une affirmation. Si la mort est l'anéantissement de la vie, le deuil devient l'anéantissement du monde : double disparition.

Nous atteignons ainsi, nous semble-t-il, la limite d'une analyse de la signification comme construction conceptuelle, comme abstraction et comme pensée. Nous pourrions détailler l'étude, l'étendre, mais nous n'atteindrons pas, à travers l'analyse formelle, l'accès à l'abstraction. Il nous faut descendre au niveau inférieur, en-deçà du langage, celui des affects.

Au-delà des notions d'expression ou de vision que nous avons abordées jusqu'ici, l'organisation du monde comme affect qui s'étend à l'horizon de notre étude de la signification et dont nous avons déjà exposé la bipolarité, viendra confirmer la justesse de la conception du style chez Victor Hugo – et par conséquent de l'expression et de la langue – sur laquelle nous refermons la deuxième partie de notre étude. Si Hugo affirme que « *l'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée*⁵²⁸ », l'abstraction rejoint l'émotion qui l'enfante et la nourrit, porteuse du poids de la pensée et du concept. Car « *le style est âme et sang ; il provient de ce lieu profond de l'homme où l'organisme aime ; le style est entrailles*⁵²⁹ ».

Débordant du cadre sémiotique et purement linguistique, la langue devient politique parce qu'elle naît sur le parcours de la sensibilité à la morale dont nous empruntons le commentaire à Philippe Forest, désignant la poétique hugolienne, dans une brève étude dans l'ouvrage *Victor Hugo vivant*, comme une « *sentimentalité pensive* » : « *Pensif, voilà ce que devient l'esprit lorsqu'il s'accorde à la grande parole impuissante et souveraine de pitié que*

⁵²⁷ HUGO, Victor : « Claire P. », IV, 14, *Les Contemplations*, op. cit., p. 271.

⁵²⁸ MESCHONNIC, Henri : *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 78.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 90.

*fait partout entendre le monde. Pensif, voilà ce que devient le cœur lorsque cette même parole de pitié porte vers l'intelligence vraie des choses de la vie*⁵³⁰ ».

Notons enfin que dans ce parcours qui est celui de la passion à la compassion, le chemin est encore à frayer ; les notions étant approximatives, les limites indéfinies, les liens fragiles et l'horizon obscur. Car comment interpréter une poétique où, comme l'exprime Claude Gély dans *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*, les choses « deviennent des témoins de l'âme »⁵³¹

achevan une conception
singulière de l'humain et de l'homme, « non pas livré au calcul abstrait de la raison, à la comptabilité impavide des concepts, mais méditant en dessous de lui le gouffre concret des deuils et des désirs, avec ses tourbillons d'âme, ses grappes de corps dans le noir, considérant pensivement cette énigme, l'aporie singulière de la vie »⁵³² ».

⁵³⁰ BÉNÉZET, Mathieu ; CHAMBAZ, Bernard ; FOREST, Philippe et MICHON, Pierre : *Victor Hugo vivant*. Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002, p. 21.

⁵³¹ GÉLY, Claude : *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*, op. cit., p. 419.

⁵³² *Ibid.*, p. 23.

III^e PARTIE : L'écroulement du sens

Chapitre premier : Le sens collectif

« Le non-être est euphémisme ».

Michel Deguy, *À ce qui n'en finit pas*

Notre recherche a jusqu'ici abouti à la circonscription de l'acte de signification dans sa profonde instabilité et relativité. Les domaines du visible et du dicible n'ont pu être délimités qu'en tant que formes, c'est-à-dire par le biais des relations de ressemblance et de dissemblance au sein d'un système d'éléments. C'est pour cette raison que nous avons insisté sur l'aspect primordial de la figure de comparaison chez Michel Deguy et de la figure d'antithèse chez Victor Hugo, figures fondées sur les mécanismes de ressemblance et de dissemblance.

Nous ne sommes actuellement, néanmoins, qu'à mi-chemin de notre réflexion. Ayant identifié la signification à la forme, nous n'avons pas pu prononcer jusqu'ici aucune hypothèse sur la possible source d'une forme donnée. Les conditions du surgissement de la signification restent énigmatiques : si, en effet, la signification est de nature instable, d'un côté, et relative, de l'autre, qu'est-ce qui déclenche les phénomènes de ressemblance et de dissemblance ? Qu'est-ce qui justifie et arrête une forme plutôt qu'une autre, plutôt que rien ?

Nous abordons, dans la troisième et la quatrième partie de notre travail, la substance de la signification. Nous tenterons de ne pas l'opposer à la forme de la signification, mais l'envisager du point de vue des liens fondamentaux qu'elle tisse et entretient avec la forme. Nous renvoyons, par l'expression de la substance de la signification, à la sémiotique de Hjelmslev qui conçoit l'organisation du plan de l'expression et du plan du contenu du langage en forme et en substance. Par substance de l'expression, il désigne le son et la graphie, alors que par substance du contenu, l'idéologie, la croyance, la pensée, individuelles ou collectives⁵³³.

⁵³³ Rappelons que la substance du contenu désigne les croyances partagées ou individuelles. Elle permet, nous semble-t-il, l'identification de la pensée au niveau individuel et collectif, c'est-à-dire le vécu affectif et la croyance.

Nous aborderons premièrement la substance du contenu, définissant la substance de la signification précisément au niveau de l'articulation entre l'individuel et le collectif. Nous traiterons de la substance collective de la signification d'abord, et de la substance individuelle ensuite, tout au long des deux parties qui suivent. Nous serons conduite à traiter brièvement, à la fin de la quatrième et dernière partie de notre travail, également de la substance de l'expression. Nous réfléchirons, conformément à la conception du langage impliquée par cette définition de la substance de la signification, non pas sur le son et la graphie, mais sur la voix.

Les analyses précédentes des figures poétiques de ressemblance et de dissemblance ont permis d'envisager le langage poétique dans sa continuité au langage ordinaire, en tant que langage premier où se constitue un sens partageable, collectif. C'est à partir de cet aspect problématique et précieux qu'est la partageabilité de la figure en-deçà de la convention et de l'usage social, que nous pouvons apercevoir l'origine individuelle de la substance de la signification.

Commençons par rappeler, à ce propos, la distinction entre le mode sémiotique et le mode sémantique de la signification chez Benveniste qui, selon Fontanille, opposait une signification conventionnelle, collective, fixée dans les signes de la langue, dans son système sémantique, et une signification vivante, individuelle – une signification en acte, indivisible du sujet de l'énonciation. Au-delà du débat sur la confusion terminologique suscitée par l'inadéquation entre le contenu traditionnellement attribué à la notion de sémiotique et à celle de sémantique par la communauté linguistique et le contenu que leur attribue Benveniste⁵³⁴, la distinction qu'établit ce dernier est celle entre la convention comme référence première du système figé et l'authenticité de l'énonciation individuelle.

La distinction correspond ainsi, en d'autres termes encore, à l'écart entre l'instance collective et l'instance individuelle d'émission de la signification, distinction que Fontanille saisit dans *La sémiotique du discours* en termes de décalage entre une approche statique qui « ne concerne que les unités instituées, stockées dans une mémoire collective sous la forme d'un système virtuel⁵³⁵ » et une approche dynamique qui « concerne la signification "vivante" produite par les discours concrets⁵³⁶ ».

Nous pourrions établir une correspondance entre le mode sémiotique, purement structurel et formel, c'est-à-dire le mode figé, de la signification en structure, et le centre de la

⁵³⁴ Comme le note Fontanille dans *La sémiotique du discours*, la communauté linguistique réserve à l'appellation *sémantique* à l'étude des contenus sémantiques en eux-mêmes, et l'appellation *sémiotique* à celle des processus signifiants en général.

⁵³⁵ FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique du discours*. Limoges, Pulim, 2003, p. 24.

⁵³⁶ *Ibid.*

sémiosphère chez Iouri Lotman, c'est-à-dire le figement d'une sémantique particulière que Fontanille décrit comme « *le domaine qui permet à une culture de se définir et de se situer, pour pouvoir dialoguer avec d'autres cultures*⁵³⁷ ». Une culture est définie précisément à partir de ce centre de la sémiosphère, le noyau dur d'une langue et d'un système des formes et des pratiques sémiotiques qui se réduisent et se réfèrent à « *certaines codes de reconnaissance qui sélectionnent les traits pertinents et caractérisants du contenu* » de telle manière que la signification n'est plus le renvoi « à ce que l'on voit *de l'objet, mais à ce qu'on en sait ou à ce qu'on a appris à en voir*⁵³⁸ ».

Outre la question de la croyance et de l'acquisition que suscite la notion de signification ainsi définie, cette thèse postule, comme nous l'avons déjà souligné auparavant, le dynamisme de la signification et implique un certain nombre de conséquences sur le plan de la nature du référent linguistique. Premièrement, la convention (l'adhésion) devient, en effet, ce à quoi se réfère la structure comme un ensemble figé. Umberto Eco parle à ce propos dans *Kant et l'ornithorynque* de la « *nature contractuelle*⁵³⁹ » et non plus conceptuelle de la référence linguistique, chargée d'une « *forte composante négociable*⁵⁴⁰ ».

Une telle conception de la référence déterminera également la particularité d'une approche au discours poétique, en soi subversif dans son rapport à la structure du langage. Une deuxième conséquence de la référence linguistique collective peut être constatée. Si le langage se réfère à la convention et si le discours poétique s'écarte précisément de cette convention, à quoi se réfère-t-il ? Il semble être déplacé vers un référent profond, orienté non pas vers une réalité objective et un monde sensible extralinguistique mais vers un extralinguistique de nature individuelle et affective.

Nous nous intéresserons à l'avènement de la décision sémiotique et à la constitution matérielle de la signification au niveau individuel dans la dernière partie de notre travail. Nous souhaiterions insister maintenant sur la thèse posant la collectivité substantielle du concept et de la forme, permettant le traitement de la matérialité sémiotique qu'est l'intimité du sujet. Nous traiterons ainsi des modalités possibles de la constitution de ces formes collectives, sociales et pratiques que sont les concepts, ce qui nous permettra de penser la figure poétique d'un point de vue de l'articulation de la valeur entre l'individu et le social. La figure devient, pour citer Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons, « *ce lieu où l'individuation discursive est l'exact moment de sa dimension collective, qui transforme le style en manière,*

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 296.

⁵³⁸ ECO, Umberto : *La production des signes*. Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 55.

⁵³⁹ ECO, Umberto : *Kant et l'ornithorynque*. Paris, Grasset, 1999, p. 285.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

l'idiosyncrasie en poncif (façon Baudelaire), et l'interlocuteur en public (fût-il constitué du seul lecteur)⁵⁴¹ » - et la littérature « le lieu où s'invente l'articulation historique du langage et de la valeur⁵⁴² ».

La figure nous intéressera, de ce point de vue, en tant que seuil, limite du partage de la signification. Nous définirons d'abord le langage poétique en fonction de sa distance très précise vis-à-vis de la signification collective au sein d'une langue donnée. Au-delà de ce seuil de l'abstraction et de la schématisation, nous examinerons ensuite le domaine du *silence* comme impossibilité du langage et comme non-langage même. Nous serons conduite à circonscrire, au cœur de cette zone a-langagière, un lien privilégié entre le silence et l'affect.

Une telle perspective double, à la fois collective et affective, de la référence linguistique assignera, enfin, au langage une forte dimension éthique. C'est pour cette raison que la composante éthique est inscrite, comme le propose de penser Georges Molinié, au sein même de la substance du contenu chez Hjelmslev. Formulant une « *approche de la question du sens [...] par la considération générale de la valeur sociale⁵⁴³* », Molinié définit la signification à partir de la notion de substance du contenu régissant la signification du point de vue de la croyance et de la communauté des sujets jouissant de cette signification et affirme, par conséquent, que « *la signification, comme signification, est forcément éthique⁵⁴⁴* ». Constituée non pas à partir de la relation du sujet à l'objet mais à partir de la relation intersubjective, la signification serait le « *jeu systématique de la position éthique, au double sens et de la sensation du confort ou de désagrément et d'attirance ou de mépris, dans la relation intersubjective des humains comme corps vivants⁵⁴⁵* ».

Nous réfléchissons, tout d'abord, comme nous l'avons annoncé, sur la conception de la référence collective du langage dans le domaine de ce qu'on désigne, dans la poétique, le langage ordinaire. Nos considérations sur la notion de concept se poursuivent ici par une réflexion sur le phénomène de *négociation* annoncé par Umberto Eco comme une composante pertinente de la constitution de la signification et du signe. Plus encore, elle s'avère constitutive de l'acte d'abstraction. Enfin, si la négociation régit la constitution d'une langue donnée, elle serait également à l'origine de l'évolution diachronique de cette langue à travers le temps et l'espace.

⁵⁴¹ CHISS, Jean-Louis et DESSONS, Gérard (dir.) : *Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure*. Langages n.159, sept. 2005, Paris, Larousse, 2005, p. 4.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ MOLINIÉ, Georges : « Éthique et signification », in KURST-WÖSTE, Lia ; RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours*. Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 18.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

La convention qui, comme nous l'avons vu, est le corollaire du caractère arbitraire du signe, implique, de son côté, la négociation permettant d'instaurer des formes sémiotiques acceptables et acceptées à l'intérieur d'une communauté. Concevoir la signification comme négociation en vue de l'instauration d'une convention qui permet de maintenir des formes sémiotiques relativement figées, c'est soutenir la primauté de la communication, de l'interaction et du dialogisme dans l'acte de signification. Nous proposons un parcours présentant plusieurs perspectives de la constitution de la valeur sociale de la signification. Nous évoquerons, tout d'abord, le phénomène de dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, en essayant de l'interpréter du point de vue de la constitution collective de la signification. Nous aborderons, ensuite, la valeur de l'interaction sociale, constitutive de la signification, dans la philosophie pragmatique.

Dialogisme

Si le signe est le lieu d'une convention, celle-ci doit être envisagée comme le résultat d'une interaction et d'une négociation qui précèdent et constituent cette convention et dont le signe constitue la trace. C'est une thèse proche de celle de Mikhaïl Bakhtine qui à partir de la poétique de Dostoïevski fonde une théorie du langage propre. Soutenant que le monde de Dostoïevski est avant tout le monde d'une « *discussion interminable et sans solution*⁵⁴⁶ », il parvient à étendre la conception dialogique à la théorie de l'énonciation et à la logique.

C'est l'énoncé qui est selon cette théorie à la fois la trace et le lieu même d'un dialogue sans fin ; il se rapporte à des énoncés antérieurs et institue ainsi la relation dialogique entre les énonciateurs. Cette dialogisation intérieure, en opposition au dialogisme externe qui renvoie au dialogue au sens propre du terme et ayant lieu avec un interlocuteur effectif, permet à Bakhtine de poser que parler en langue, c'est remettre en question, réévaluer et

⁵⁴⁶ BAKHTINE, Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970, p. 64. Il nous semble utile de reproduire ici l'ensemble du passage en question à propos de l'écriture de Dostoïevski – qui mériterait une analyse plus étendue et plus approfondie : « *Tout ce qui paraissait simple est devenu, dans son univers, complexe, et multiplanair. Dans chaque voix, il savait entendre la discussion entre deux voix, dans chaque expression, voir une fêlure, la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire, dans chaque geste, l'assurance et l'hésitation ; il percevait, dans ses profondeurs, le sens double, multiple de chaque événement. Mais tous ces dédoublements, ces contradictions ne devenaient pas dialectiques, ne s'engageaient pas sur une voix temporelle, dans une série du devenir, ils se développaient à un même niveau, comme juxtaposés ou se faisant front, comme consonants (sans être fusionnés) ou comme irrémédiablement antagonistes ; comme harmonie éternelle de voix distinctes, ou comme discussion interminable et sans solution. Dostoïevski resta prisonnier de cette vision d'un temps porteur de diversité, se contentant de l'organiser et de construire cette dernière dans la coupe de l'instant* ».

ensuite refuser ou accepter et réinvestir les significations constitutives d'une langue donnée : « *Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui*⁵⁴⁷ ».

Comme le souligne Valentin Voloshinov dans son étude « Les frontières entre poétique et linguistique » et publiée en français par Todorov dans la partie « Écrits du cercle de Bakhtine » de l'ouvrage *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, si la langue commune véhicule la signification, c'est qu'elle est traversée d'évaluations sociales déjà au moment même où l'interlocuteur s'en saisit. Il s'ensuit qu'au moment de l'énonciation, tout sujet du langage est confronté à une négociation de la valeur englobée par les formes verbales (phonétiques, sémantiques et syntaxiques) qu'il requestionne afin de les réinvestir dans et par sa propre expérience.

Suivant cette logique, le langage poétique procède par l'inadéquation et l'impertinence des formes linguistiques négociées comme valables et figées comme telles ; ainsi il propose, en opposition à l'ordre ordinaire et établi, des significations nouvelles et des images subversives que l'auteur de l'étude citée désigne précisément comme les « *orientations sociales embryonnaires*⁵⁴⁸ ». Susceptibles à tout moment de devenir images ou significations ordinaires, elles doivent préalablement être négociées et acceptées comme significatives, c'est-à-dire valables, par un ensemble de sujets qui peuvent partager ensuite telle ou telle forme linguistique.

Enfin, la logique du dialogisme permet à Bakhtine de fonder sa conception de la langue et du logos sur une conception particulière de la notion de vérité, dont il affirme précisément le caractère social – et par là éthique. Comme il écrit dans *La poétique de Dostoïevski*, c'est dans la tradition socratique que s'inscrit le concept du dialogisme où la vérité est toujours naissante, reste toujours à-naître. Elle « *ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique*⁵⁴⁹ ». La vérité ne peut être que dialogique : l'ultime référence ou l'ultime autorité, c'est l'Autre.

⁵⁴⁷ BAKHTINE, Mikhaïl : *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, Leningrad, 1929, p. 131, cité dans TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981, p. 77.

⁵⁴⁸ VOLOSHINOV, V. N. : « Les frontières entre poétique et linguistique », trad. fr. de Georges Philippenko avec la collaboration de Monique Canto, in TODOROV, Tzvetan : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.*, p. 275.

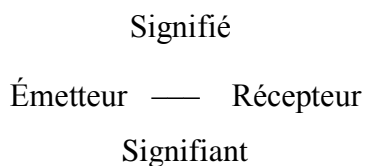
⁵⁴⁹ BAKHTINE, Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 155.

Énonciation : croyance, négociation, convention

La notion de dialogisme et de négociation permettent de complexifier le phénomène de convention. Si le signe renvoie à la convention et à l'interaction entre les sujets afin de pouvoir renvoyer à une réalité extralinguistique, l'acte de négociation qui l'institue doit être constamment renouvelé et opéré. Malgré la convention, la communication subit, en effet, des accidents. Comme le remarque Jean-Marie Klinkenberg dans son *Précis de sémiotique générale*, c'est uniquement dans la communication idéale que les interlocuteurs disposent d'un même code. Tel serait le cas de la communication entre les machines.

Ainsi la différence entre la communication idéale et celle en langues naturelles est clairement établie comme la différence entre le logique et le biologique – Klinkenberg parle des *partenaires vivants* dont l'échange engage d'emblée le domaine rhétorique et pragmatique, servant précisément à négocier, c'est-à-dire à « *modifier l'ensemble des données dont le partenaire dispose, et donc l'organisation des signes dans son code*⁵⁵⁰ ». Il s'ensuit qu'à part l'instabilité diachronique et l'évolution des codes à travers le temps, Klinkenberg semble insister ici sur le fait que les codes peuvent présenter des imperfections dans leur état synchronique. Les différents codes deviennent, selon le degré et la stabilité de la convention qui les institue, imprécis, faibles, fragmentaires, provisoires ou contradictoires.

Il nous semble que pour rendre compte entièrement du postulat de la sémiotique qui pose l'indivision du phénomène de signification et celui de communication, nous devrions intégrer à l'intérieur même du schéma élémentaire du signe qui relie le signifiant et le signifié, le schéma de la communication. Il va croiser et traverser le schéma élémentaire. Ainsi nous répondrons à cette sollicitation de la part de Jean-Marie Klinkenberg soulignant la différence fondamentale entre l'ordre logique et l'ordre biologique de la signification, ce qui nous permettra d'opérer également le croisement entre le caractère arbitraire et le caractère conventionnel du signe :



⁵⁵⁰ KLINKENBERG, Jean-Marie : *Précis de sémiotique générale*. Paris, Seuil, 1996, p. 50.

Le schéma reflète la conception sociale de la signification, rendant compte de l'interaction entre les énonciateurs, relation constitutive de la convention comme l'acte de fixation d'une structure sémiotique donnée, l'acte substantiellement altruiste et social où une langue, avant de renvoyer le sujet au monde extérieur, renvoie à l'ensemble des usagers de cette langue ; où une langue, avant d'instaurer la relation à l'objet, instaure, à travers cet objet, la relation entre les interlocuteurs ; où, dans les termes de Bakhtine, « *un seul homme, resté avec lui-même, ne peut rapprocher les extrêmes, fût-ce dans les sphères les plus profondes et les plus intimes de sa vie spirituelle, on ne peut se passer de la conscience d'autrui. L'homme ne trouvera jamais toute sa plénitude à l'intérieur de soi*⁵⁵¹ ». La relation sociale qui fonde la nature dialogique du *mot bivocal* chez Bakhtine et l'interaction entre l'émetteur et le récepteur intégrée dans le noyau même du signe, deviennent, en tant que source du caractère conventionnel du signe, la seule garantie de l'unité du signe et son référent profond.

Nous souhaiterions, par conséquent, avant d'aborder, la signification et le concept comme pratique sociale dans la philosophie pragmatique, interroger le phénomène d'énonciation en fonction de la conception du référent collectif du langage, entre l'acte de négociation de la valeur et l'acte d'interaction entre l'énonciateur et l'énonciataire. La convention constitutive de la valeur, impliquant sa négociation, nécessite une *énonciation interne* afin de garantir l'unité du signe. La langue porte alors la trace de ce dialogisme interne, proche du modèle dialogique de Bakhtine – la langue en est la trace même.

L'impossibilité de l'unité du signe en dehors de la présence du sujet parlant, c'est-à-dire en dehors du phénomène de l'énonciation, pris dans un certain sens, a été impliquée déjà dans la définition saussurienne du signe qui indique le caractère à la fois arbitraire, nécessaire et conventionnel de l'unité intérieure du signe. Ayant ainsi posé l'indivision entre la nécessité du lien entre l'émetteur et le récepteur et du lien unifiant le signe, le signe apparaît en effet comme le lieu et la trace de leur échange.

La notion d'énonciation doit pourtant être envisagée à ce niveau sémiotique, comme nous l'avons déjà indiqué, dans un sens particulier. L'objet d'une telle énonciation profonde et le message véhiculé porte directement sur le code même, sur son institution et sa validité ; et indirectement, à travers ce code même, sur la nature du lien entre l'énonciataire et l'énonciateur. Le signe devient le lieu de leur union et la condition même de leur lien, l'objet de leur échange, conditionnant la communicabilité entre eux. Si la négociation de la valeur linguistique devient l'objet et le motif de la constitution du lien social, le signe et le concept

⁵⁵¹ BAKHTINE, Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 236.

comme forme donnée deviennent la trace de la présence des sujets de cet échange et du lien qui les unit ; c'est précisément à cette présence que renvoie le signe.

Suivant Robert Vion s'interrogeant dans son étude « De la subjectivité en discours aux discours sur la subjectivité » sur le dialogue entre la sensibilité et le langage, le dialogisme intérieur à la dénomination aboutit à une incessante « *mise en confrontation de systèmes de référence*⁵⁵² » des locuteurs d'une langue donnée. Cette instabilité se manifeste au niveau sémantique, logique ainsi que phonétique de la langue et conduit nécessairement aux « *processus de stabilisation visant à normaliser par dénomination, la construction de valeurs prototypiques et de stéréotypes*⁵⁵³ ». Comme le formulera Michel Deguy, « *toute énonciation est annonce et dénonciation. "On vous a dit que... et moi je vous dit que..."*⁵⁵⁴ ». Mais où commence donc la négociation du sens des signes mêmes, grâce auxquels la négociation peut avoir lieu ?

Afin d'accepter la définition première de l'énonciation, délimitée par Benveniste comme l'acte individuel d'utilisation de la langue, l'énonciation doit être envisagée, nous semble-t-il, comme un acte double. La parole individuelle est nécessairement conditionnée par l'adhésion au code collectif, par l'acceptation du code employé et elle implique une énonciation profonde qui serait l'expression du consentement et de l'assentiment vis-à-vis du code même mise en œuvre par l'énoncé. Elle sous-tend tout acte d'énonciation et, tout en maintenant le caractère conventionnel du signe, garantit le rôle du code comme moyen de communication.

La langue peut être ainsi envisagée comme la trace de cette énonciation plurielle et collective, strate profonde de toute prise de parole. Elle devient ici la manifestation et le résidu de cet échange désormais inaccessible ; elle est ainsi porteuse du témoignage sur les formes des rapports sociaux qui unissent les différents usagers d'une langue donnée. Plus concrètement encore, l'efficacité communicationnelle d'une langue montre que toute langue peut être considérée comme une négociation *réussie* des points de vue et des valeurs entre les subjectivités. La langue surgit précisément en tant que cette réussite-là, aboutissant à la compréhension et à l'entente.

La réussite de la négociation correspond à la réussite de la communication définie en sémiotique comme la coïncidence des significations données au signal par l'émetteur et par le

⁵⁵² VION, Robert : « De la subjectivité en discours aux discours sur la subjectivité » in DUBOIS, Danièle (dir.) : *Le Sentir et le Dire. Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 367.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ DEGUY, Michel : *Énergie du désespoir*, *op. cit.*, p. 50.

récepteur. La coïncidence est celle entre les croyances de l'énonciateur et de l'énonciataire. Courtés recense dans *L'analyse sémiotique du discours* deux positions actantielles possibles de l'énonciataire (avec toutes les éventuelles positions intermédiaires). Soit l'énonciataire croit aux propositions qui lui sont soumises par l'énonciateur et prend la position de l'énonciataire, soit il les rejette et devient anti-énonciataire. Ainsi à la croyance de l'énonciateur s'opposerait la croyance de l'anti-énonciateur.

L'échange entre ces deux instances de croyance obéirait ainsi à un schéma de l'échange des points de vue ou à l'argumentation profonde qui aboutit à la virtualisation, à la réduction et à la privation de la compétence d'une des deux instances du croire (où l'énonciataire est susceptible de devenir non-énonciataire et l'anti-énonciataire change en un non anti-énonciateur) selon la croyance qui « *emporte*⁵⁵⁵ » ou « *prend le dessus*⁵⁵⁶ ».

Premièrement, transposé au schéma du dialogisme interne et de la négociation des concepts comme valeurs ou formes sémiotiques, un tel schéma de l'énonciation comme échange des croyances avorté (où les propositions ne coïncident pas) se manifeste précisément dans la multiplicité des diverses langues naturelles. Deuxièmement, sur le plan de l'acquisition d'une langue donnée, le phénomène d'enseignement ou d'apprentissage (de manière indifférente dans le cas de la langue maternelle comme de la langue étrangère) met l'apprenti d'emblée et nécessairement en position d'assumer le rôle de l'énonciataire, c'est-à-dire de celui qui accepte le système sémiotique proposé. Notons également que le cas de l'acquisition de la langue étrangère, l'apprenti subit la transformation de l'anti-énonciataire (porteur des formes sémiotiques autres que celles de l'énonciateur) en énonciataire (il adhère à la langue). Troisièmement, à l'intérieur d'une langue donnée, l'énonciation poétique correspondrait à la redéfinition des places de l'énonciataire et de l'anti-énonciataire, et à la réévaluation des formes figées, à la remise en question de la validité de ces formes et de la convention qui les institue. L'acte poétique devient fondateur de l'autorité des nouvelles formes verbales.

⁵⁵⁵ COURTÉS, Joseph : *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991, p. 251.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

Dé-personnalisation, dé-subjectivation

Afin de pouvoir saisir l'établissement du lien social comme référent profond du signe et le dépassement de la subjectivité à l'intérieur d'une structure substantiellement intersubjective et supra-subjective, nous posons, en accord avec la théorie sémiotique de l'énonciation, que le phénomène de langue comme usage collectif donné d'un système de signification procède par la dé-subjectivation et la dé-personnalisation des instances énonciatives. Ce mécanisme concerne l'ensemble de la communauté des usagers d'une langue qui contribuent, malgré l'introduction de modifications, à la conservation et la perpétuité d'une langue. Il s'ensuit que le contenu de l'échange et l'objet de ce dialogisme interne, constitutif du signe à l'intérieur d'un système sémiotique partagé (langue naturelle), met constamment en œuvre le processus de *débrayage*.

Ce dernier a été forgé par la linguistique en opposition à celui d'embrayage. Si l'embrayage indique l'expression de la subjectivité à travers le langage (sous des formes pronominales ou verbales de l'ancrage spatio-temporel de l'énonciation, ou encore des formes modales, aspectuelles ou rhétoriques de la subjectivité), le débrayage correspond au phénomène inverse et n'expose que les composantes absolument partagées et collectives d'une langue donnée.

Comme le remarque Denis Bertrand dans son *Précis de sémiotique littéraire*, le débrayage procède par l'éjection, le rejet et la négation. Le rejet du référent advient par le débrayage actantiel, spatial et temporel qui se manifeste comme la projection d'un non-je, d'un non-ici et d'un non-maintenant. Ce procédé est la condition d'un discours partageable, permettant de « *poser, et ainsi d'objectiver, l'univers du "il" (pour la personne), l'univers de l'"ailleurs" (pour l'espace) et l'univers de l'"alors" pour le temps*⁵⁵⁷ ».

Ce n'est qu'à partir d'une telle construction collective – fondée sur l'abandon de la référence et sur l'arrachement spatio-temporel du sujet comme corps de la situation de l'énonciation – qu'advient le phénomène contraire, l'embrayage, défini négativement en opposition au débrayage. Ainsi le sujet de l'énonciation comme acte individuel et particulier de la prise de parole se définit en tant que sujet précisément en opposition à la non-personne du « il » ; « *"je" ne peut se comprendre que sur l'horizon du "il"*⁵⁵⁸ ». Comme le souligne Bertrand, c'est exactement dans l'écart creusé entre le « je » et le « il », entre l'énonciation

⁵⁵⁷ BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 57.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

individuelle et l'énonciation impersonnelle et collective (fondée sur un « ailleurs » et un « alors »), qu'est située la capacité d'abstraction, propre au langage humain.

Convention, croyance et action en philosophie pragmatique

Nous souhaitons, enfin, souligner le courant pragmatiste de la philosophie du langage qui met au cœur de sa conception du concept et de l'abstraction la notion de *consensus*. Comme le souligne Pierre Gauchotte dans *Le pragmatisme*, la philosophie pragmatique se définit, en effet, d'emblée comme la volonté d'intégrer la « *nécessité d'adaptation et la nature sociale de l'homme*⁵⁵⁹ ». Elle représente ainsi un type particulier de la conception collective de la signification. Si elle consiste à puiser la forme de celle-ci précisément dans l'action, cette dernière est envisagée comme un phénomène profondément social.

Conformément aux théories de langage que nous venons d'exposer, le pragmatisme pose que la signification et le référent extralinguistique se construisent par le biais du partage des formes pratiques et sont donc forgés par l'action. L'unique source de la signification, l'action constitue le langage primitif qui se soustrait à la notion de vérification : toute action est pratique et c'est sa propre justesse qui l'érige en une habitude. S'ensuit la fusion entre l'habitude et la croyance : la croyance fonde l'habitude en orientant l'action jugée comme juste et comme vraie.

Si la signification s'apparente au résultat d'un acte d'abstraction, sa référence n'est pourtant pas d'ordre logique, mais pratique. Suivant Peirce, considéré comme le fondateur de la philosophie pragmatique, « *pour développer la signification (d'une pensée), nous devons donc simplement déterminer quelles habitudes elle produit, car la signification d'une chose n'est autre que les habitudes qu'elle implique*⁵⁶⁰ ». L'abstraction est la forme apte à renvoyer, par le biais de l'habitude, à l'action – elle la convertit en signification et l'intègre, la *contient*.

Comme la phénoménologie, le pragmatisme opère ainsi une révolution logique qui se manifeste au niveau du référent linguistique. Celui-ci est, en effet, débarrassé du lien entre l'expression et l'objet désigné appartenant au monde extérieur et indépendant du sujet. La signification se confond avec l'action du sujet dont la cohérence et justesse dépassent l'acte d'abstraction. Pour comprendre l'enjeu de la fusion entre la signification et l'action, notons

⁵⁵⁹ GAUCHOTTE, Pierre : *Le pragmatisme*. Paris, PUF, 1992, p. 3.

⁵⁶⁰ Cité de PEIRCE : *Collected Papers*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press, 1978, 5-400, in GAUCHOTTE, Pierre, *op. cit.*, p. 17.

que le pragmatisme implique une conception particulière de la vérité : elle-même est une fonction de l'action. Le pragmatisme pose tout surgissement d'une forme sémiotique comme justifié car nécessaire pour le sujet. L'abstraction même est ainsi soumise à l'action, elle se confond aux exigences de l'action.

La difficulté posée par cette conception est donc de concevoir et d'accepter que toute forme aboutissant au résultat attendu est considérée comme juste et comme vraie, comme l'affirme Peirce : « *Considérez quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. Alors notre conception de ces effets est la totalité de la conception de l'objet*⁵⁶¹ ». Ce passage et cette constitution de la vérité et de la justesse précisément à travers l'expérience permettent au pragmatisme de confondre le réel et la connaissance – ces derniers ne pouvant être révélés qu'à travers l'action, ouvrant l'accès à l'expérience.

Ainsi, avant d'être un sujet de langage et de pensée, le sujet du discours est considéré par le pragmatisme d'abord comme un sujet agissant, sujet de l'action où les formes sémiotiques sont envisagées dans la perspective des formes pratiques. La philosophie pragmatique apporte ainsi une solution à la question de la décision sémiotique et de la validité des formes sémiotiques, mesurables uniquement à partir de leur efficacité. À l'intérieur d'une telle nouvelle grammaire de l'action, la notion d'objet sensible se résume entièrement à ses effets pratiques car selon ce résumé de la pensée de Peirce par Pierre Gauchette, « *nous devons faire comme s'il existait une harmonie entre nos buts et le monde*⁵⁶² ».

Notons également que la confusion entre la signification et l'action opérée par le pragmatisme – qui n'est pas sans rappeler la notion de *praxis énonciatives* ou de *pratiques sémiotiques*⁵⁶³ que nous aborderons ultérieurement – semble soutenir ainsi également la conception matérielle de la signification. Celle-ci nous permettra d'identifier, en nous situant au degré zéro du concept, de l'abstraction et de la signification, c'est-à-dire en deçà de l'usage social, le corps agissant comme première source de la valeur. Si l'on destitue le sujet de son appartenance à une communauté et des déterminismes sociaux, il est réduit au corps qui devient la condition première de l'avènement même du consensus – comme matière à négociation et objet de tout consensus. Ce point sera développé notamment dans la dernière partie de notre travail.

⁵⁶¹ GAUCHOTTE, Pierre : *Le pragmatisme, op. cit.*, p. 17.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶³ Les *pratiques sémiotiques* désignent « *les procès sémiotiques reconnaissables à l'intérieur du monde naturel, et définissables de manière comparable aux discours (qui sont des "pratiques verbales", c'est-à-dire des procès sémiotiques situés à l'intérieur des langues naturelles* », in GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op. cit.*, p. 289.

Convention : collectivité de l'action et de l'expérience

Notons enfin, que les fondements de la philosophie pragmatique que nous venons d'exposer brièvement, permettent avant tout de rompre avec la philosophie analytique. Le pragmatisme aurait, en effet, à affronter le triste héritage des philosophes analytiques. Si ces derniers circonscrivent précisément les limites du langage, le pragmatisme s'efforcera de dépasser ces limites et de répondre aux questions suscitées par la philosophie analytique concernant l'acte d'abstraction et l'acte de langage.

Le mouvement pragmatiste surgit, par conséquent, de la nécessité ressentie par certains philosophes à résoudre l'incohérence qui lui a été léguée par la philosophie analytique et qui est tout d'abord d'ordre logique et engage une reconsidération du langage. Il s'agit de l'impossibilité de transcender le langage dans ou par le langage. À la différence des philosophes post-modernes, le pragmatisme, comme le souligne Jean-Pierre Cometti, n'en fait pas le deuil et ne proclame pas une *fin*, que ce soit la fin de l'histoire, de l'art, de la pensée ou d'autres formes constructives du jugement, de la vérité, de la morale, de la beauté. Contrairement aux différents courants philosophiques qui assignent d'une voix unanime à la philosophie la fonction de déconstruction, le pragmatisme se proclame comme une philosophie constructive. N'ayant d'autre contenu que la négociation des formes de vie, la vérité et le réel sont subordonnés au progrès et ne peuvent mener que vers un monde meilleur.

C'est précisément à partir du rattachement du langage à l'action et à la vie, à la circonstance, que le langage, destitué de sa signification au moment de la déclaration de son enfermement sur soi-même et de sa conceptualité indépassable, retrouve sa référence et continue à donner du sens. Cela signifie que le pragmatisme envisage le langage même, essentiellement, comme une pratique de nature sociale, posant, selon le commentaire de Claudine Tiercelin sur la philosophie pragmatique de Putnam, « *l'interdépendance de nos aptitudes conceptuelles et de nos aptitudes pratiques*⁵⁶⁴ » et instaurant un lien inconditionnel entre la connaissance et la finalité rationnelle.

Il s'ensuit que de même que l'action, le langage est la manifestation de l'habitude et de l'usage qui lui donnent forme. Ainsi, il est le lieu de la négociation de la justesse de ces formes pratiques déposées dans l'action et dans le langage. D'où l'importance des notions de

⁵⁶⁴ TIERCELIN, Claudine : *Hilary Putnam, l'héritage pragmatiste*. Paris, PUF, 2002, p. 109.

public, de *démocratie* et de *solidarité* où, comme le souligne Jean-Pierre Cometti dans son ouvrage sur le pragmatisme, la valeur sociale de tout acte de langage détermine la nécessité du rhétorique instaurant le « *poids spécifique de l'argumentation, étroitement lié à notre statut social et à la recherche de formes d'entente, autant qu'aux modes de justification que nous associons à nos croyances*⁵⁶⁵ ».

Nous revenons ainsi au phénomène de négociation, de dialogisme profond, par le biais de la conception de la vérité et de l'abstraction chez les philosophes pragmatiques qui rattachent ces notions au partage des formes pratiques, donnant lieu à la constitution collective de la valeur. Ce phénomène de négociation latente qui sous-tend toute langue naturelle, se rapproche, nous semble-t-il, de la notion de *solidarité* qui est centrale dans la pensée du philosophe américain Richard Rorty.

Renvoyant à la notion de vie publique et aux exigences de la vie commune, le phénomène de solidarité fonde le relativisme extrême du philosophe aboutissant à la subordination et à la réduction de l'objectivisme à la convention⁵⁶⁶ et du *vrai* au *juste*. Ainsi, de manière analogue au principe d'identification de la science à la solidarité⁵⁶⁷, Rorty interprète toute forme de rationalité, n'ayant de sens qu'en tant qu'elle vise un effet souhaité et véhicule une forme pratique, comme un acte d'argumentation, de consensus et d'usage. Nous comprenons ainsi les affinités entre la conception du réel comme croyance et les conclusions de la rhétorique profonde ou de la nouvelle rhétorique que nous avons exposées précédemment.

On retrouve donc au cœur du pragmatisme la nécessité d'un retour vers l'ancienne définition de la démocratie dans son sens le plus large, renvoyant, comme l'indique Cometti, à la « *communauté des citoyens responsables des valeurs qu'ils choisissent en choisissant pour la communauté, d'un commun accord, ce qu'ils choisissent pour eux-mêmes*⁵⁶⁸ ». Délimitée, avant tout, comme un phénomène de constante négociation en vue d'un consensus, la démocratie est déclarée par le pragmatisme comme prioritaire par rapport à la philosophie. Le consensus établissant une forme rationnelle serait supérieur au contenu de cette forme. En d'autres termes, le consensus serait identifié au contenu profond de toute forme en tant qu'elle obéit aux revendications de ses usagers.

⁵⁶⁵ COMETTI, Jean-Pierre : *Qu'est-ce que le pragmatisme?* Paris, Gallimard, 2010, p. 212.

⁵⁶⁶ Voir notamment son recueil d'articles *Science et solidarité*. Trad. fr. de Jean-Pierre Cometti. Combas, Éd. de l'Éclat, 1990.

⁵⁶⁷ Dans l'article intitulé « La science comme solidarité », dans *Science et solidarité*, cité plus haut.

⁵⁶⁸ COMETTI, Jean-Pierre : *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, *op. cit.*, p. 233.

Cette pensée est présente et poussée jusqu'à ses implications ultimes, notamment chez Rorty qui avertit devant le danger d'un désenchantement commun et public comme le prix à payer pour la libération individuelle et privée, et signale, inversement, l'impossibilité de marier le principe privé, individuel et subjectif qu'il désigne comme l'*autocréation*, avec la justice. Ces deux phénomènes sont clairement mis en opposition et constituent ainsi deux domaines absolument séparés – celui de la vie privée et celui de la vie commune. Ainsi, « *le vocabulaire de l'autocréation est nécessairement privé [...]. Le vocabulaire de la justice, en revanche, est nécessairement public et partagé*⁵⁶⁹ ».

Il nous semble que ces considérations aboutissent à un certain nombre de prises de positions et de conclusions. Concevoir la vérité comme usage, où vérité et justesse ne renvoient qu'à l'efficacité des formes pratiques ou des formes de vie, entraîne donc, comme nous l'avons déjà souligné, d'une part le déplacement de la référence linguistique vers le but ou vers l'acte visé par telle ou telle expression et, d'autre part, l'identification entre le réel et l'action par le biais de l'expérience. Est posée, par le pragmatisme, la substance collective de la référence linguistique ainsi que la nature sociale et profondément éthique du concept et de l'acte d'abstraction.

Le relativisme absolu tel qu'il est annoncé par Rorty comme le degré ultime de la pensée pragmatiste, mais également, la conception sémiotique de la langue comme produit social de la négociation des valeurs, imposent, en effet, la nécessité du maintien des formes socialement acceptées et de l'accord instauré entre les usagers de ces formes. Ce n'est plus la vérité qui est au cœur de la philosophie du langage, mais l'efficacité des formes sémiotiques *pour* le sujet ainsi que sa croyance en l'évidence d'une telle efficacité, c'est-à-dire « *notre fidélité vis-à-vis des autres êtres humaines s'agrippant les uns aux autres pour se protéger de l'obscurité*⁵⁷⁰ ».

Michel Deguy : poétique de la ruine

Nous avons posé, à travers ces dernières considérations, que parler signifie adhérer à un code donné et que ce dernier est déjà croyance. L'indivision entre parler et croire devient problématique dès que nous envisageons l'acte de parole en tant qu'acte à la fois sémantique

⁵⁶⁹ RORTY, Richard : *Contingence, ironie et solidarité*. Trad. fr. de Pierre Emmanuel Dauzat. Paris, A. Colin, 1993, p. 14-15, in COMETTI, Jean-Pierre : *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁷⁰ RORTY, Richard : *Conséquences du pragmatisme*, 1982, p. 166, cité de GAUCHOTTE, Pierre : *Le pragmatisme*, *op. cit.*, p. 118.

et sémiotique où la valeur collective et la valeur individuelle se recouvrent, ou bien ne se recouvrent que partiellement, ou pas du tout.

C'est précisément à cet impossible calcul entre le singulier et le collectif, que s'apprête à répondre Michel Deguy. Il saisit, en effet, le langage ordinaire et les formes de vie établies et figées par la convention, à travers une poétique de la ruine. Par *ruine*, Deguy désigne le décalage entre la forme universelle de l'expression et l'évaluation de sa validité, de son efficacité expressive, au sein d'une communauté linguistique ou sémiotique (s'il s'agit d'une pratique sémiotique).

Renvoyant aux phénomènes de perte, de destruction, de destitution du sens, la notion de *ruine* désigne ainsi dans le contexte de la langue comme convention, la perte de la référence, c'est-à-dire la rupture avec l'accord commun et la convention dont nous avons décrit plus haut l'importance au sein de la langue. Si, dans le cas où cette rupture est collectivement partagée, elle peut donner lieu à l'évolution diachronique d'une langue à travers le temps ; elle est, au contraire dans sa forme individuelle et synchronique, source de l'acte poétique. C'est dans cette perspective que dans le poème « L'insignifiant » du recueil *Figurations*, Michel Deguy met au cœur de la pensée sur la généralisation, véhiculée par la langue, la notion d'*insignifiance*.

Il oppose, suivant le commentaire de Michael Bishop dans son étude sur Michel Deguy, « *(in)signifiance et sens*⁵⁷¹ », mais paradoxalement, « *c'est dans l'"insignifiant" qu'on trouve récompense et abri*⁵⁷² ». Qu'est-ce que l'insignifiance ? Elle est le produit du mouvement de généralisation et d'universalisation qui institue la langue dont le mécanisme aboutit à la banalisation de la signification. La difficulté est précisément de traiter ce phénomène d'inexpressivité et d'insignifiance de la langue commune vers lequel tendent nos considérations sur la poésie et que nous envisageons comme l'inadéquation entre une expression et l'expérience que cette expression devrait contenir.

La poésie désigne, par conséquent, la capacité du langage à saisir un vécu particulier sous une forme linguistique particulière. Ainsi dans le poème « L'insignifiant » du recueil *Figurations*, Michel Deguy évoque la déception de la pauvreté de l'expression à laquelle nous nous heurtons, tout en soulignant, dès les premiers vers du poème, la nécessité du singulier, de l'inhabituel, de l'étrange : « *Nous soucions-nous encore de notre nature, ce devrait être en cherchant du côté de faits, sans doute, mais circonscrits d'une manière singulière, comme on*

⁵⁷¹ BISHOP, Michael : *Michel Deguy*. Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 48.

⁵⁷² *Ibid.*

écarte avec douceur un buissonnement pour y fouiller à une échelle inhabituelle, celle de l'étrange ressemblance de situations [...] ⁵⁷³ ».

Si d'un côté le poète ne cesse pas de souligner l'impossible sortie de la langue et de la schématisation, c'est-à-dire le mouvement d'abstraction et de comparaison, comme l'unique saisie du réel, parlant, dans le poème cité, du « [...] *leurre de vérité d'un moment figuré par lui-même, comparable en tout point de son cours à soi*⁵⁷⁴ », il tient à indiquer l'opposition, et qui devient en poésie un véritable conflit, entre la particularité du vécu et l'universalité de l'expression chez les sujets de parole, « *chérissant la déception, résignés à cette récompense qu'il y ait abri ainsi dans le monde multiplié de l'insignifiance possible, qu'elle soit devenue notre demeure à chaque méridien*⁵⁷⁵ ».

De cette opposition paradoxale où l'absence et le négatif deviennent valeur (« *chérissant la déception* » ; être « *résignés à cette récompense* ») découle une double règle : l'impossible sortie de l'image et la nécessité de la particularité de celle-ci, l'impératif de son incessante invention ou réinvention, afin d'assurer la partageabilité de l'intime qui se tient à l'horizon de tout langage, sans réduire l'intimité au commun mais, en même temps, sans le proscrire à rester voué à son obscurité constitutive, son absolue inconnaissabilité et son inquiétante étrangeté.

Notons enfin que cette double nature et ce double impératif sont corrélats de ce que Michel Deguy désigne comme les « *deux humanités*⁵⁷⁶ » de l'homme ou les « *deux modes de la substance "humanité"*⁵⁷⁷ » : celle de sa sensibilité, dans son absolue individualité orientée vers soi-même obscur et profond, l'humanité « *individuant-individuée*⁵⁷⁸ », et l'humanité comme pluralité de sujets, comme partage, comme orientation vers l'autre, cette humanité « *commune, collective, générique*⁵⁷⁹ ». C'est dans l'intersection des deux, dans le mouvement mystérieux de leurs devenir réciproques que surgit la poésie : elle est le lieu où, d'un mouvement cyclique, ne peut croître la première humanité, sa propre humanité individuelle, sans faire croître l'autre humanité, l'humanité de l'Autre, l'humanité des Autres.

En effet, Deguy n'hésite pas à désigner clairement cette réciprocité du particulier et de l'universel telle qu'elle se manifeste dans le langage, comme un mystère qui « *gît donc dans*

⁵⁷³ DEGUY, Michel : « L'insignifiant », *Figurations in Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980, op. cit.*, p. 211.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Voir notamment dans DEGUY, Michel : *Réouverture après travaux, op. cit.*, p. 169-173.

⁵⁷⁷ DEGUY, Michel : *Réouverture après travaux, op. cit.*, p. 217.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

le passage entre les deux états, les deux modes, la relation de l'un à l'autre⁵⁸⁰ ». La langue commune ainsi que la poésie sont la mise en œuvre, à un degré différent, de cette énigmatique « *transsubstantiation*⁵⁸¹ », dont la fonction est clairement éthique mais dont le principe en soi nous échappe (le poète se demande ainsi « *quels sont les transformateurs, les connecteurs entre les deux substances, facteurs de la transsubstantiation*⁵⁸² »).

De cette double constitution, individuelle et sociale, de la signification, découle la généralisation comme banalisation de l'expérience par et dans la langue. L'insignifiance est ici à comprendre dans deux acceptions : comme ce qui est vide de sens et comme l'anodin, le négligeable. Comme le souligne Deguy, cette négligence est celle du bien et du mal. La langue facilite ainsi, d'un côté, la banalisation du mal et de l'autre, instaurant un système moral, la banalisation du bien, contenue, selon Deguy, dans la notion de *piété*⁵⁸³.

Ainsi l'exigence première est celle d'une pensée comme incessant mouvement d'extériorisation, visant à s'approcher de la pensée de l'autre où, comme le formule le poète dans *Réouverture après travaux*, « *penser, dans cet emploi philosophique souvent intransitif, veut simplement dire : ne pas penser qu'à soi ; sortir de la bulle psychique idiote de mes "pensées" [...] À la place, devenir capable de poser un objet pour lui-même, tout je éteint, une pensée de la pensée, par exemple, penser à la relation des Juifs aux Allemands*⁵⁸⁴ ».

Avoir circonscrit la langue par ce double acte d'individuation et de banalisation nous permet donc de mieux comprendre maintenant l'acception de la notion de *partage* chez Michel Deguy. L'insignifiance de la langue et de l'expérience véhiculée par les formes figées est soumise à un difficile calcul de la valeur, au cœur d'une incessante tension entre l'individualité et la sociabilité de l'homme. À jamais située entre ces deux tendances et les deux humanités de l'homme, la langue est la source de la contrariété de la condition de l'homme parlant – l'homme deux fois humain.

Comme l'insinue la formule incantatoire de Michel Deguy dans *Ouï-Dire*: « *Tout est ruine / Et la ruine / Un contour spirituel*⁵⁸⁵ ». L'insignifiance devient inversement l'unique et l'ultime valeur, car suivant Deguy dans le poème cité plus haut, « *insignifiant qui est le mémorable où nous apparentons, nous repartons sans autre fêrle que de mots qui font un bois dormant, ce roncier, ce taillis, ce désert, la connaissance de quoi, puisqu'il n'y a pas de*

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ « *Si par piété nous entendons le croire commun, et à piété donnons un sens profane : celui de la banalité du bien* », *ibid.*, p. 235.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁸⁵ DEGUY, Michel : *Ouï Dire*, *op. cit.*, p. 33.

*congrès pour cet aveu, ce qui nous ruine, ce fin silence toujours recouvert*⁵⁸⁶ ». Mais l'inadéquation entre l'expérience et l'expression, entre l'affect et le concept, entre le vécu et la représentation, peut être désignée comme la source d'une déception, d'un manque de justesse que la poésie chercherait à restaurer et à combler. Toujours en relation de confrontation – plutôt qu'en opposition – aux expressions ordinaires, la poésie serait la tentative de s'approcher de la vérité du vécu, d'entrevoir la profondeur enfouie du sentiment surgi dans toute son ampleur démesurée et inattendue.

Il s'agit ainsi d'une acception particulière de la notion de *déception*, accompagnant le phénomène d'*insignifiance* qui complète le sens auquel nous nous intéresserons plus loin, devenu le dynamisme même du langage et source du désir. La déception que semble contenir la notion de *ruine* ou de *relique* chez Michel Deguy indique l'inadéquation entre une expérience et les formes socialisées et figées de l'expression susceptibles d'exprimer cette expérience. Ainsi, deux cas de figures de cette non-coïncidence, de cette déception, peuvent se présenter.

La déception peut renvoyer, premièrement, à la démesure de l'expérience par rapport à une expression qui n'est pas suffisante, juste ou satisfaisante et ne permet pas d'englober la particularité, l'ampleur, l'intensité de l'expérience et de l'affect ; et deuxièmement, la déception se manifeste comme la perte de la signification d'une expression et comme la perte de la pertinence de celle-ci, ayant cessé de renvoyer à une expérience concrète et à un vécu effectif et concret. La signification bascule donc soit vers l'insuffisance, soit vers l'excès. Tout au long de son œuvre, Michel Deguy déploie sa pensée poétique en cherchant à cerner les deux cas de la déception et de la non-signification que nous venons d'exposer et qui s'apparentent à des points essentiels d'une réflexion sur l'acte poétique.

D'un côté, la perte de la signification d'une forme sémiotique socialement établie et l'effacement d'une croyance à partir de l'absence de l'expérience qu'elle pourrait véhiculer et qui pourrait être schématisé comme l'excès de l'expression sur l'expérience sont désignés chez Deguy comme la sortie de la religion et la démythification des mythes. Ainsi les formes symboliques ou narratives cessent de désigner un contenu effectif, cessent de renvoyer à une expérience concrète.

De l'autre côté, le deuxième cas de la non-signification où, inversement, l'expérience semble dépasser l'expression, cette dernière étant insuffisante, inadaptée, inadéquate, impertinente à exprimer l'intensité qualitative ou quantitative d'une expérience, est

⁵⁸⁶ DEGUY, Michel : « L'insignifiant », *Figurations in Donnant Donnant, Poèmes II, op. cit.*, p. 214.

précisément source de l'acte poétique, donnant lieu à des formes nouvelles, inexistantes. Soucieuse de reproduire à travers l'expression l'intégrité d'une expérience donnée, la poésie tend à rendre « *un aspect soustrait à celui qui en devient l'inconsolé, et ainsi produire in extremis la forme d'une œuvre riche et parfaite, finie*⁵⁸⁷ ».

Au fondement de ces préoccupations du poète, de cette formulation particulière de l'objet et de la fonction de la poésie, se tient précisément la conscience du décalage entre l'expérience et l'expression, telle qu'il la transmet dans *L'énergie du désespoir* : « *Le phénomène et le légomène ne se recouvrent pas*⁵⁸⁸ ». Le poète tire de cette conscience la nécessité de l'incessant effort de leur réajustement et de leur adaptation. C'est ce dont se saisit précisément l'acte poétique car, continue Deguy, « *il est de ma responsabilité de ce qu'on appelle poème d'appeler une "entité", une chose, dans la zone du non-visible ; le non impensable dans la zone du sensible, l'incroyable dans l'ineffaçable*⁵⁸⁹ ».

C'est en maintenant le paradoxe de la déception comme épiphénomène de l'universalisation de l'expérience et comme condition même du partage de l'intimité que Martin Rueff décrit cette notion dans son essai sur la poésie de Michel Deguy, *Différence et identité*, comme « *la différence temporelle qui s'insinue dans le présent et le déporte hors de lieu*⁵⁹⁰ ». Il formule ainsi l'acte d'abstraction en termes de temporalité. Ainsi la temporalité mesure la distance entre l'expression commune et la circonstance qu'elle vient nommer et qui est une notion fondamentale dans la pensée poétique chez Deguy.

La temporalité permet donc de reformuler ainsi les phénomènes d'universalisation, de généralisation, de conceptualisation, constitutifs du mouvement formel et logique de la pensée abstraite. La déception désigne le creux, l'irréductible décalage entre l'ancrage temporel de l'expérience, à partir de son irréversibilité, et l'atemporalité profonde du mouvement de généralisation. Comme le formule Martin Rueff, « *la déception est le sentiment vécu du temps : un a posteriori qui précède, accompagne et peut suivre toutes mes représentations. [...] La déception nomme le poème de la coïncidence impossible car elle fissure la présence : l'apparaître du je suis à lui-même dans le je suis du poète est originairement prédéterminé par la déception. (Je suis veut donc dire originairement ici je suis déçu)*⁵⁹¹ ».

Deguy nourrit la pensée de la déception de ses lectures des poètes de la négativité, notamment Du Bellay et Mallarmé. La notion de déception est ainsi désignée comme *regret*,

⁵⁸⁷ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 44.

⁵⁸⁸ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 89.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ RUEFF, Martin : *Différence et identité*, op. cit., p. 262.

⁵⁹¹ *Ibid.*

ruine, relique, anéantissement. Ces formes d'une négativité formelle – comme traces du passage du particulier à l'universel, de la circonstance vécue au concept abstrait, de l'individu à la société et à la spiritualité – deviennent inversement, telle l'ultime issue, le lieu même de l'humanité. Désormais « *l'œuvrer (en poème ici) cherche, "désespérément", à se proportionner au néant, de telle manière, positivement, paradoxalement, déterminément, (in)finiment ; cherche une mesure qui mesure l'anéantissement ; à l'œuvre dans une forme qui prend contenance d'être décontenancée par le passage, l'abîmation du tout, perdu, immense, regrett-able, qu'il y a à dire. Que se trace, habitable, un seuil de l'immensité*⁵⁹² ».

Déception et figure

Une fois que le poète assigne ce rôle exquis à la poésie, comment celle-ci l'affronte-t-elle ? Par quels moyens la poésie rend-elle au langage ce qu'il doit à l'homme et ce que l'homme lui doit ? Comme le fait remarquer Martin Rueff, le propre de l'acte poétique serait de faire passer l'expérience (la circonstance ou encore le vécu singulier que nous préférons désigner ici comme intimité) dans l'ordre de l'universalité et de la généralité de la langue, que nous concevons globalement comme partageabilité. C'est lorsqu'il souligne que « *le poème offre la représentation d'une expérience qui se soustrait à la représentation de l'expérience*⁵⁹³ », qu'il aborde précisément, nous semble-t-il, cette inadéquation entre l'intime et le partageable et la tentative de leur difficile rapprochement dans la langue poétique.

Suivant Michel Deguy dans *Tombeau de Du Bellay*, le poète « *s'exclut de l'usage, il n'est pas partie prenante dans l'échange*⁵⁹⁴ », par l'éloignement ou l'écart de ce que constitue la signification collectivement admise et établie, mais tout en entrant en mode de l'*illusion* ou d'un presque-visible. Deguy parle, commentant l'écriture de Mallarmé, d'une « *quasi-rencontre* » et d'une « *quasi-apparition*⁵⁹⁵ » dont l'élément *quasi-* renvoie très précisément à l'aspect non-partageable ou non-partagé de l'expérience vécue. Ainsi l'irréalité de l'expérience et l'in vraisemblance de la représentation jaillissent de la quasi-impartageabilité de l'intimité, de sa singularité irréductible qui renvoie à un degré zéro de la signification collective. Elle relève, enfin, de l'indémontrable, de l'improuvable, de l'intémoignable.

⁵⁹² DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 172.

⁵⁹³ RUEFF, Martin : *Différence et identité*, op. cit., p. 277.

⁵⁹⁴ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 59.

⁵⁹⁵ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 74.

Mais avant même que la langue devienne cette sur-langue pour exprimer plus que ce que le réel nous semble offrir, avant que la référence fasse défaut à la langue, la langue même est, chez Deguy, un lieu d'insuffisance ou d'insatisfaction, de déception et de regret. Dans ce deuxième cas de figure de la déception, c'est la langue qui fait défaut à l'expérience. C'est dans l'œuvre funèbre écrite après la mort de son épouse, *À ce qui n'en finit pas*, que Deguy retrace l'impossible dénomination et qu'il atteint, à propos de l'inscription sur le tombeau, sur les frontières entre la langue et la poésie, les limites du dicible : « *Quelle phrase, quels mots, oser inscrire, lapidaires, "justes" ? Quelle sentence mettre en balance avec l'autre côté du marbre, apte à équilibrer le néant [...]*⁵⁹⁶ » ?

Nous pouvons ainsi lire dans ce recueil de poèmes en prose, de pensées poétiques et de poèmes en pensées, un nombre d'analyses des expressions, des locutions, des tournures qui *déçoivent* le poète. Ces formes figées sont pour la plupart centrées autour de la mort et du deuil. Si le poète, cet *inconsolé*, est contraint de critiquer l'imperfection de ces formes, de leur inefficacité, de leur inactualité ou de leur inadéquation vis-à-vis de l'expérience, c'est parce qu'il mesure la disproportion entre une forme socialisée et partagée et la réalité affective, individuelle, de l'expérience vécue.

Comme pour indiquer l'impossible consolation de la douleur, Deguy condamne la « *rhétorique funéraire* », citant l'exemple d'une inscription telle que « Un juste a retrouvé la paix », car ajoute-t-il, « *il est non moins vrai d'écrire que nul n'est juste et que le mort n'est pas un dormeur apaisé, et que les vivants payent trop cher cette euphémisation exténuée de la mort*⁵⁹⁷ ». Ailleurs, dans *La raison poétique*, Deguy délimite l'euphémisme comme ce qui « *tourne autour de l'indicible ; affuble l'ineffable*⁵⁹⁸ », telle la mort – qui « *n'est pas bonne à dire. Ça va mieux en la taisant. Et en évitant de s'approcher des zones où on aurait à l'éviter – à la taire. De proche en proche, on s'éloigne. Jusqu'à en oublier l'horizon*⁵⁹⁹ ».

Concevoir le langage comme euphémisme signifierait poser, entre l'expérience et l'expression, cet élément *eu-* du bien-dire qui serait chargé d'atténuer l'intensité de l'expérience, de neutraliser son effet, de le banaliser afin de le rendre supportable. Est ainsi creusée, en vue d'un tel affaiblissement de l'expérience, une distance entre l'expression neutre (ordinaire, simple, banale) et l'euphémisme, dont le préfixe grec est susceptible

⁵⁹⁶ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*. Paris, Seuil, 1995, p. 136. Bien qu'il s'agisse d'un livre non-paginé, nous avons numéroté les pages pour en faciliter la lecture.

⁵⁹⁷ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 79.

⁵⁹⁸ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 169.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

d’embrasser et de contenir la disproportion entre l’expérience individuelle et sa représentation commune.

Visant à reconforter et à consoler par le *bien* qu’est la *beauté* de l’expression, c’est-à-dire son inadéquation à l’expérience que désigne celle-ci, l’euphémisme serait donc, enfin, cette expression susceptible d’équilibrer la disproportion entre, pour reprendre l’image de la citation précédente de Michel Deguy, les deux côtés du marbre. Elle serait l’ultime tentative de partager l’irréductible singularité de l’expérience de l’individu, en soumettant celle-ci à une forme universelle, générale, inactuelle.

La notion de disproportion et de démesure devient ainsi un élément essentiel dans la réflexion sur l’acte de langage. Elle est explicitement évoquée chez Deguy, dans *À ce qui n’en finit pas*, dont l’écriture devient l’ultime recherche d’un moyen de vivre le deuil, de combler l’absence, de pouvoir se représenter cette dernière. C’est dans le cadre d’une telle réflexion sur le traitement de l’expérience individuelle qui correspondrait à l’avènement de la signification, que Michel Deguy constate l’indicibilité, l’inatteignable profondeur, l’insaisissable signification du terme *deuil* : « *Mais je suis dévasté par la tristesse – une tristesse si disproportionnée à ce deuil lancinant même qu’on dirait qu’elle profite de lui pour s’engouffrer sans mesure, tristesse de la Disproportion même [...]*⁶⁰⁰ ».

Le poète est subitement saisi par l’impression de l’inexpressivité du mot *deuil* car il est confronté à une expérience qui ne correspond plus à l’*effet* attendu par l’expression en question ; ainsi l’expression paraît plate, insuffisante, inexpressive. C’est par la *tristesse* que le poète mesure le contenu et la signification du deuil ; c’est leur disproportion démesurée qui l’enfonce davantage dans la tristesse. C’est donc, enfin, d’un geste proprement deguyen où l’extralinguistique vient se mêler au linguistique et où l’effet se convertit en cause et inversement, l’ordre affectif bascule vers l’ordre purement logique du langage. Ainsi, de la disproportion de la tristesse à la tristesse de la disproportion même, à l’issue d’une tristesse qui s’engouffre dans le deuil du poète, c’est, inversement, cette démesure même qui devient la source de la tristesse. Par son incapacité d’apporter un apaisement, le langage même la creuse et l’approfondit davantage.

Il nous semble que cette tristesse inconsolée vécue par le poète et que celui-ci relate précisément en termes de disproportion et d’inadéquation entre l’expérience et l’expression ou la représentation de cette expérience, illustre – mais n’épuise pas – la conception deguyenne de la vacuité ou de l’inadéquation des formes sémiotiques culturelles et communément

⁶⁰⁰ DEGUY, Michel : *À ce qui n’en finit pas : thrène, op. cit.*, p. 138.

partagées dans leur ambition d'une absolue généralisation – vacuité qu'il théorise à travers la notion de *ruine*. C'est dans ce sens que Michel Deguy avance dans ce recueil d'écrits funèbres où s'enchevêtrent, s'interrogent, s'échangent mutuellement, se répondent, communiquent ou – plus tragiquement, plus pathétiquement – ne communiquent pas, la douleur et le langage, l'émotion et l'abstraction, le corps et la pensée.

Faire son deuil devient pour le poète, par conséquent, un appel à l'humanité et à la sensibilité : faire son deuil, c'est surtout chercher comment pouvoir faire son deuil. Le recueil se déroule, en effet, avec une impression croissante de l'inefficacité ou de l'inexistence des formes de consolation à sa douleur. Faire son deuil signifie, par conséquent, pour le poète, envisager le deuil d'abord en tant que forme commune et partagée par une société et une culture, mais c'est précisément dans cette perspective que le poète, l'inconsolé, a l'impression d'échouer.

Cherchant à savoir comment « *s'y faire*⁶⁰¹ », ayant besoin pour cela de se représenter la perte de la personne proche pour y faire face, le poète retrace le difficile chemin de la reconnaissance et de l'actualisation de la signification du *deuil*, tout en l'adaptant à son propre vécu. Ainsi, c'est face à l'absente, dans cet apostrophe qui permet au poète de combler l'absence en s'adressant au « *tu* » de la disparue, qu'il constate que « *te survivre ne va pas de soi*⁶⁰² ». Avec, à la charge de ce surgissement de l'interlocutrice devenue fictive, la difficile conversion du vide en signification, l'impossible mutation de l'absence en réel.

S'adresser à l'absente équivaut le vœu de comprendre ce qui est inacceptable, d'un mouvement fondamentalement disproportionné d'où la nécessité de « *s'y faire* » telle que la véhicule cette expression. Elle devient une « *injonction vernaculaire nouée dans son laconisme*⁶⁰³ », l'injonction adressé à « *la condition de mortel, d'inconnu, d'éphémère, d'incertain. Ignoble, bref, invisible, insignifiant, insensé*⁶⁰⁴ ».

Confronté à l'inefficacité des représentations du vécu communément admises, le poète interroge ces significations. Leur efficacité, c'est-à-dire leur justesse, semble dépendre directement du degré de leur universalité et, inversement, de leur particularité – c'est-à-dire de leur signification en tant que représentation d'une expérience singulière. La langue ordinaire et les formes communes qu'elle véhicule sont alors jugées comme sans signification et leur emploi comme absurde.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 76.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

Nous observons le phénomène d'insignifiance également chez Victor Hugo qui, pareillement à Deguy, entreprend à travers le recueil des *Contemplations* sa propre recherche des moyens de consolation qu'il ne trouve nulle part ailleurs et que seule la poésie semble lui fournir. À l'issue du deuil, le rejet de la langue ordinaire ainsi que de l'expérience commune du monde qui lui paraissent insuffisantes, injustes, inadéquates, aboutit simplement à la négation pure de cette langue et de sa signification, comme nous avons déjà pu le voir dans cet extrait du poème « Claire P. » commenté précédemment :

*Claire, tu dors. Ta mère, assise sur ta fosse,
Dit : - Le parfum des fleurs est faux, l'aurore est fausse,
L'oiseau qui chante au bois ment, et le cygne ment,
L'étoile n'est pas vraie au fond du firmament,
Le ciel n'est pas le ciel et là-haut rien ne brille,
Puisque lorsque je crie à ma fille : "Ma fille,
Je suis là. Lève-toi !" quelqu'un le lui défend ; -
Et que je ne puis pas réveiller mon enfant ! –⁶⁰⁵*

Si l'ensemble du recueil des *Contemplations* est composé et organisé autour de la mort de la fille du poète, le recueil procède non pas par négation, par effacement ou par disparition comme dans l'extrait cité, mais par substitution, métamorphose et apparition : c'est le lieu propre de la figure poétique. Celle-ci est à l'origine de la transformation de la vision du monde ou, plus radicalement, du passage d'un monde à un autre après cet abîme qui sépare, comme Hugo le souligne dans la préface de son recueil, les deux parties du recueil, le monde d'« Autrefois » et le monde d'« Aujourd'hui »⁶⁰⁶.

C'est donc précisément à partir de cet abîme que le regard du poète est orienté vers des significations autres que celles constituant le sens commun, afin d'ajuster l'expression et la perception, fondamentalement universelles, à l'intensité de l'expérience du deuil qui traverse l'ensemble des poèmes des *Contemplations*, éprouvée dans la profondeur de sa solitude – dans son intimité.

C'est à partir de cette expérience centrale ou à partir de l'*intensité* de cette expérience que se manifeste un décalage sensible entre un *avant* et un *après*. Suivant le commentaire de

⁶⁰⁵ HUGO, Victor : « Claire P. », IV, 14, *Les Contemplations*, op. cit., p. 271.

⁶⁰⁶ « Nous venons de le dire, c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : Autrefois, Aujourd'hui. Un abîme les sépare, le tombeau », in HUGO, Victor : « Préface », *Les Contemplations*, op. cit., p. 28.

François Vanoosthuyse dans son étude « Espaces, formes, objets des "Contemplations" », surgit, des profondeurs enfouies, de l'abîme qu'est l'intimité du poète, « *un nouveau module textuel soumettant l'imagination à un nouveau régime, aux lois d'un nouvel espace, l'infini, et d'un temps nouveau, l'éternité*⁶⁰⁷ ». Ludmila Charles-Wurtz qui voit dans la cette négativité constitutive de la parole poétique l'actualité et la modernité du recueil des *Contemplations* et cela « *en ce qu'il s'efforce de penser la faille, le trou : un "abîme" est en son centre, une absence le structure*⁶⁰⁸ ».

Chez Victor Hugo, comme chez Michel Deguy, l'expérience du deuil se confond au fur et à mesure que l'écriture avance, avec une réflexion sur la poésie car elle s'accompagne d'un impératif de partager cette expérience singulière, et cela en la restituant dans toute son intensité. Un tel impératif s'impose malgré la conscience de la difficulté de cette entreprise et, en même temps, précisément à cause de cette difficulté.

Nous pouvons lire, enfin, chez Michel Deguy, cet appel du désespoir, ce désir du silence lorsque le poète ne parvient pas à se réinsérer dans le commerce langagier des hommes. Il décrit ainsi dans *À ce qui n'en finit pas*, de manière semblable à Victor Hugo, la disjonction entre un « *autrefois* » et un « *aujourd'hui* », disjonction accompagnée du basculement du mouvement vers l'inaction, entre la constitution de formes nouvelles et plurielles et l'immobilité du souvenir : « *Autrefois je me jetais sur le carnet avec de la pensée plusieurs fois par jour – qui tirait. Aujourd'hui hébété, immobile à la fenêtre d'un seul souvenir [...]*⁶⁰⁹ ».

C'est à travers un tel abîme, creusé à la fois entre le passé et le présent du poète et entre le poète et la société, que passe le poète pour rapporter son expérience sous une forme universellement partageable, revenant « *parmi nous dans la transparence / d'hiver où les choses sont des lignes*⁶¹⁰ », comme l'écrit Deguy dans le poème « Chant royal » du recueil *Où Dire*, où le monde et la forme ne peuvent être que simultanés. Comme en témoigne cette écriture funèbre des deux poètes, la sortie du langage et de la réalité, cette constitution d'un sur-langage et d'une sur-réalité profondément, insondablement singulière, est de nature fondamentalement affective. L'affect serait, l'unique ressource d'un vécu purement singulier et d'une parole nouvelle chez le poète qui, continue Deguy dans le poème cité,

⁶⁰⁷ VANOOSTHUYSE, François : « Espaces, formes, objets des "Contemplations" » in *L'œil de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁰⁸ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Les Contemplations de Victor Hugo*, *op. cit.*, p.144.

⁶⁰⁹ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, *op. cit.*, p. 137.

⁶¹⁰ DEGUY, Michel : *Où Dire*, *op. cit.*, p. 12.

« tâtonnant / Sa main prolongée / S'avance dans un monde étrange / Pour lui menaçant pour lui surprenant / Pour lui neuf incroyable toujours⁶¹¹ ».

S'esquisse ainsi l'idée d'une continuité entre le langage ordinaire et le langage figuré qui correspondent à la croissance ou à la baisse de l'intensité affective de l'expérience. En effet, après avoir tenté de définir, d'un côté, la nature sociale de la référence linguistique et, de l'autre, sa nature affective, nous situons, comme nous l'avons déjà insinué, l'acte poétique, tel un langage hybride à tendance à la fois de généralisation et de singularisation, entre l'affect et la convention, entre l'ordre individuel et l'ordre collectif, entre l'intime et son opposé, le social. Contrairement au langage ordinaire qui tend vers l'effacement de l'aspect affectif, l'affect tend vers le rejet du sens partagé et conduit soit à l'invention d'un langage absolument individuel, singulier et personnel⁶¹², soit au silence.

La figure poétique permet ainsi, pour revenir aux termes de Michel Deguy, de réinvestir par de nouvelles significations des formes devenues insignifiantes, à la fois vides de sens et banales – vestiges, ruines, reliques. Si d'un côté elle permet d'éviter la sortie totale du langage, c'est-à-dire le basculement dans le silence, elle prévient, en même temps, contre l'insignifiance vers laquelle tend toute langue naturelle, en tant que généralisation et effacement des singularités à l'intérieur d'un espace social.

La ruine et le culturel

Nous souhaitons, enfin, souligner que la conscience aigüe du caractère social des formes de communication est étroitement liée chez Michel Deguy avec la critique du phénomène du culturel, constituant une communauté de sujets identiques, où la ressemblance en tant qu'effort constant de maintien et du respect des différences bascule vers l'homogénéité et l'identité absolue des individus, tel un effacement de l'individualité même. Le basculement apocalyptique a pour conséquence l'usage aveugle des formes vides et

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Nous pensons ici, dans une perspective purement formelle, à la constitution des codes, de ces langages chiffrés et « fermés » dont la visée est l'exclusion du sujet de la communauté de l'échange. S'il s'agit d'une classe des langues « artificielles » et opposées aux langues naturelles, notre questionnement porte alors sur le caractère d'une langue, au contraire, absolument inintelligible et incompréhensible, que serait une langue personnelle et unique. Nous pourrions, de la même manière, poser la question de la classification du langage figuré, à la frontière entre, d'une part, la langue naturelle dont elle relève et qui est à son origine et, d'autre part, la langue artificielle qu'elle crée et qui est son horizon. Il nous semble également que les nombreuses tentatives d'établir la typologie et la classification des figures de style, telle une grammaire du langage poétique, participe à ce mouvement d'universalisation et de généralisation des procédés de cette langue hybride et hermétique mise en œuvre par la poésie.

insignifiantes. Celles-ci conduisent non pas à la création et à la production du sens, mais à l'imitation et à la reproduction, contraires à la pensée et à l'imagination. À ces formes *mortes* s'oppose l'acte poétique, l'acte « (sur) *le chemin de modernité qui va à Mallarmé ; où les riens (futilités, humilités, nuages-choses) changées en microcosmes flamboyants, le temps que la circonstance éphémère s'enlève et s'abîme, en monuments du néant, brillent "absolument" avec, et par, la langue, poème, où ils se consomment et qu'ils inventent*⁶¹³ ».

Deguy désigne par le phénomène de *culturel* la reproduction des formes à l'identique. Le poète avertit tout au long de son œuvre contre cette « *singerie renversée en modèle, [...] parousie du simili, l'antifable infantile, l'apocalypse pseudo*⁶¹⁴ » évoquée dans *Jumelages, suivi de Made in USA* et décrite par Jean-Pierre Moussaron dans *La poésie comme avenir : essai sur l'œuvre de Michel Deguy* comme la « *reproduction simple, l'imitation répétitive, la naturalisation outrancière*⁶¹⁵ ». C'est dans ce sens que Deguy décrit, dans *À ce qui n'en finit pas* étendu entre le deuil et l'impossibilité de celui-ci, où l'irreprésentable se confond avec l'inacceptable et l'invivable, la représentation essentiellement comme une forme de vie que partagent les hommes : « *Tous les portraits ont eu lieu, la galerie est fermée, ou plutôt elle est devenue culturelle. Renseignez-vous. Il n'y a plus à faire le portrait de l'homme, plus d'autoportrait ; la peinture "moderne" n'est plus "figurative"*⁶¹⁶ ».

Dans ce double constat, que nous avons déjà esquissé, de la nécessité et de l'absence de la représentation, s'enracine la conception de la poésie chez Michel Deguy et du rôle essentiel qu'il lui assigne au sein de la société. Si le geste de la pensée même, qui consisterait au rôle de « *ne pas penser qu'à soi*⁶¹⁷ » que lui assigne Deguy, orienté au sein d'un seul et unique mouvement à la fois vers le monde et vers l'autre, devient poétique, le vœu du poète est cet interminable chiasme entre le poétique et le rationnel qui se contiennent mutuellement au lieu de s'exclure, afin de « *produire, non systématiquement, une poétique de la pensée par une pensée de la poétique*⁶¹⁸ ».

Source de significations et de représentations, matrice des formes de vie, cette poésie pensive de la pensée poétique est l'horizon esquissé par Deguy pour une humanité sortie de la religion qui véhicule un ensemble de représentations à caractère fondamentalement social et éthique par le biais des formes symboliques, narratives, verbales. Car c'est suite à

⁶¹³ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 50.

⁶¹⁴ DEGUY, Michel : *Jumelages, suivi de Made in USA*, op. cit., p. 17.

⁶¹⁵ MOUSSARON, Jean-Pierre : *La poésie comme avenir : essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, op. cit., p. 32.

⁶¹⁶ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 113.

⁶¹⁷ DEGUY, Michel : *Réouverture après travaux*, op. cit., p. 218.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

l'anéantissement de cet « *incomparable effet du religieux*⁶¹⁹ » qui « *rend des hommes frères*⁶²⁰ » que le poète demande comment « *faire comme la religion sans la religion*⁶²¹ ». La langue peut et doit, selon le poète, remplir la fonction sociale et éthique au sein d'une communauté, suivant le mouvement de l'expression deguyenne *rassembler-ressembler*⁶²².

La formulation où « *ce qui rassemble de cette manière fait se ressembler*⁶²³ » ouvre précisément la possibilité d'un croisement entre deux conceptions du langage opposées, celle du langage comme système logique de signification et celle du langage comme communication. Fondée sur cette « *concroissance diallélique du rassembler et du ressembler, de l'être ensemble et de la semblance*⁶²⁴ » où, comme le poète l'écrit dans *Figurations*, la ressemblance devient, toujours dans une perspective à la fois logique et communicationnelle du langage, la langue, ce « *pays d'adoption*⁶²⁵ », plus encore que le lieu d'instauration de cet échange, n'existe qu'en tant que tel lieu ; elle n'a ni d'autre visée, ni d'autre contenu réel.

Surgie indissociablement du phénomène de communication, elle ne peut être définie précisément qu'en tant qu'instauratrice du lien intersubjectif. Elle se manifeste d'abord comme désir du partage et comme nécessité du lien entre deux interlocuteurs. La convention qui permet et qui assure le lien social devient, selon cette perspective, l'unique ressort de la positivité de la langue, de sa signifiante, de sa capacité de représentation et de mondanisation. Une telle conception justifie la définition de la notion de *pensée* chez Michel Deguy que nous avons déjà esquissée : la pensée n'existe qu'en tant qu'espace intersubjectif, dont la difficile constitution donne lieu seulement à l'acte d'abstraction et ne peut être que collective. C'est dans cette perspective que le poète formule le sens du *raisonnement* : « *Le bien juger du jugement cherche à prendre en vue dans le cas ce qui est bien commun. Le bien commun n'est le bien de personne [...] mais d'une abstraction, d'une construction, précisément, de ce vide circonscriptible négativement (Claude Lefort) ; le ni-toi-ni-moi-ni-nous-ni-eux ; le bien commun est commun à cette entité construite, projetée en avant de nous, en peu au-dessus – l'humanité ; de telle sorte qu'il puisse ensuite*

⁶¹⁹ DEGUY, Michel : *Le sens de la visite*. Paris, Éditions Stock, 2006, p. 276.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 67.

⁶²³ DEGUY, Michel: *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 84.

⁶²⁴ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, op. cit., p. 53.

⁶²⁵ DEGUY, Michel : « Etc. », *Figurations*. Paris, Gallimard, 1969, p. 35.

*être accepté par toutes les parties comme ce qui n'appartient à aucune mais à leur convention*⁶²⁶ ».

En d'autres termes encore, suivant l'hypothèse du poète de l'impossibilité d'une « *humanité qui puisse s'entrepenser, s'entretendre, s'entrecouvrir au moins pour une mesure approximative des abîmes de séparation*⁶²⁷ », l'unique contenu réel et positif du langage, son contenu profond, est l'établissement du lien avec l'Autre, par l'intermédiaire d'un monde à partager. La signification ne se confond pas avec la référence mais avec l'humanité, où l'humain prend le sens du social et de l'éthique.

L'impératif du maintien de la langue malgré, d'un côté, sa vacuité formelle et, de l'autre, son universalité, ne peut être soutenu qu'en posant le devoir de créer des significations nouvelles, *actuelles* (nous retrouvons la problématique de la temporalité posée par Rueff). Car si « *la poésie est alors partout à faire l'épreuve de ce rien, de l'inégalité de quoi que ce soit à ce "tout" dont l'appel oublié, et l'anamnèse, s'est engouffré en se vidant de toute détermination dans cette "perte" d'être qu'est l'homme parlant, qui tente de se rétablir "en propre" en se posant comme "sujet" de la langue*⁶²⁸ », la langue en poésie devient l'expression de cette intimité partageable et de l'espoir d'une singularité partiellement généralisable.

Chez Michel Deguy, l'impératif du maintien de la langue est donc celui de la langue figurée et si la « *disponibilité de la poésie est alors totale*⁶²⁹ », cette disponibilité ne peut renvoyer qu'à la figurativité poétique. Il entend celle-ci dans le sens d'une jointure sensible entre l'individualité et l'universalité de l'expérience, entre une langue et une prise de parole audible *dans* cette langue, le poétique ayant ainsi lieu « *quand j'entends une parole de ma langue où naît le sens pour moi*⁶³⁰ ». En effet, Deguy définit la poésie comme la sensibilité à « *l'indivision de la parole vernaculaire et du flux des significations affluant en sensé*⁶³¹ ».

Organes de parole chez Victor Hugo : dysfonctionnement

Enfin, les réflexions sur le contenu profondément intersubjectif de la langue et de la poésie ensemble avec les réflexions sur le lien entre la langue et la négativité, nous permettent

⁶²⁶ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 150.

⁶²⁷ DEGUY, Michel : *Le sens de la visite*, op. cit., p. 73.

⁶²⁸ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 45.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ DEGUY, Michel : *Réouverture après travaux*, op. cit., p. 223.

⁶³¹ *Ibid.*

de repérer dans l'écriture de Deguy et de Hugo un nombre d'images fondamentales. Elles sont, en effet, régies par un principe-source, consistant à poser la ressemblance entre le langage privé, destitué de sa capacité de signification, et les organes vocaux (de manière générale, les organes de production de la parole) privés de l'expression. Voués ainsi au mutisme ou à l'expression dont la réception n'est jamais assurée, les organes vocaux sont rapprochés, dans un second temps, à la mort (notamment au tombeau chez Victor Hugo).

Nous verrons enfin, chez Michel Deguy, que ce dispositif est d'ordre logique : semblable en cela à peu de mots dans une langue naturelle, la mort est un concept dont le référent reste absolument inconnaisable. Le terme semble par là insinuer la vacuité du langage dans sa totalité. Dans une suite de poèmes en prose intitulée « Leçons de ténèbres » du recueil *Tombeau de Du Bellay*, Michel Deguy traite cette négativité constitutive de la parole et de sa fragilité à travers un certain nombre d'images qui destituent le signe de sa capacité de signification et de désignation. Visant explicitement le dysfonctionnement apparent des organes de perception ou de communication (visage, yeux, ouïe), le poète renvoie à l'impossibilité à la fois de produire et de recevoir la signification :

*Et la psycho de sa voix off
Le long des dents grossies
Des yeux rançonnés d'expression
Et du gros plan du sexe par ou ré
Gresser de géné en génération*

*(Ce visage sans yeux, sans, ce visage écrasé, tassé,
réduit ce plissement de cyclope, le visage sans ivoire,
cette image sans parole, cette ride de sang cette femme
qui rit ce supplice cette lèvre gorgée cette face
méconnaissable ces ouïes sans ouïe, sans, qui parle en
haut par ce visage d'apparat, ce substitut fardé, cette
poupée ventriloque, lichen pilé, la fendue)⁶³²*

L'extrait se résume en une expression de l'absence de la signification, mettant en scène un monde amorphe constitué de négativité où tout devient trace du sens effacé et se

⁶³² DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 214.

transforme en un rien clairement perceptible. Cette *visibilité de l'absence* dont surgit précisément l'inquiétude véhiculée par le texte, est tissée par une série d'opérations textuelles et discursives.

D'abord, l'absence des liens de coordination ou de subordination entre les éléments de la phrase conduit à la simple désignation d'un objet par son nom, sans que soit précisé son rapport aux autres objets qui déterminent sa fonction et sa signification. Ensuite, la répétition de l'adjectif démonstratif *ce / cette*, vient remplacer, en quelque sorte, l'absence des liens logiques, de subordination et de coordination entre les éléments purement énumérés. S'agissant de déictiques, ils tissent une syntaxe de rapports spatio-temporels entre l'objet et le sujet de l'énonciation. La textualité de l'extrait se réduit à l'acte de montrer que met en place cette syntaxe minimale.

Enfin, la répétition de la préposition privative *sans* met en place un procédé de négation du sens consistant à faire apparaître l'élément qui au sein du même syntagme sera nié, effacé, soustrait à son apparition même. L'occurrence de la préposition en dehors du syntagme la prive elle-même de l'objet dont elle détermine la signification et elle se réduit alors à un pur mouvement abstrait de négation et de privation.

Il nous semble que le texte tisse pourtant un thème principal auquel s'applique et que pénètre ce mouvement de privation. Le premier degré, c'est celui des organes, des parties du corps ou des cinq sens participant à l'élaboration de la parole et à l'institution de la communication ; le second degré, ce sont le signe et la signification que ces organes devraient émettre ou recevoir. Privés de leur fonction et de leur activité, les signes eux-mêmes ne peuvent pas se manifester ou bien ne peuvent pas être saisis, comme dans les expressions *ces ouïes sans ouïe, cette lèvre gorgée, cette face méconnaissable*. La syntaxe de ce passage où l'apparition et la disparition se superposent et s'enchevêtrent, ne sert qu'à soumettre l'affirmation à sa propre négation.

Tel serait, enfin, également la portée de la double négation dans l'objet poétique qu'est *cette image sans parole* où le dicible est joint au visible mais dont l'invisibilité est aussitôt commandée par son caractère indicible, annoncé par la préposition de négation *sans*. Car l'image ne parle pas et si elle parle, elle ne peut pas parler. L'invisible est ainsi identifié à l'indicible plutôt que le visible au dicible.

De manière semblable à la poésie et à la poétique de Michel Deguy qui, pour penser la perte de la signification, ou l'insignifiance, forge la notion de *ruine*, *Les Contemplations* déploient, selon les termes de Laurent Jenny dans son étude « Tombeau », un « *lyrisme*

"mortel"⁶³³ ». Celui-ci exprime l'intuition d'une « *origine mortelle du texte*⁶³⁴ » où suivant le vers de Hugo également cité par l'auteur de l'étude, « *le problème muet gonfle la mer sonore...*⁶³⁵ ».

Cet « *immense travail négatif de dé-figuration*⁶³⁶ » dont parle Laurent Jenny, de dé-figuration du monde à partir de l'expérience du deuil et de l'échec lié à l'incessante volonté du poète de dire la mort est mis en place par l'acte de négation au niveau de la privation des organes de perception ou de communication par la mort, dans la mort. Il nous semble, en effet, que l'intérêt porté par Victor Hugo aux cavités réside principalement dans leur fonction de donner l'accès au monde extérieur. Il s'agit, littéralement, d'une ouverture vers le monde, seule source de la pensée et de la signification.

Comme Michel Deguy, ce n'est que partiellement que le poète parvient à *faire son deuil*, à (d)écrire cette mort, cet acte de négation dont l'appréhension échappe à la capacité de schématisation et d'abstraction, étant voué à rester *l'incomparable* par excellence. Comme l'exprime encore Laurent Jenny, ce n'est que dans son rapport à la parole, à l'écriture et à la poésie que le poète sera en mesure « *d'allégoriser cette mort*⁶³⁷ ». C'est précisément par le biais d'un rapprochement avec la vacuité fondamentale de la parole que Hugo parvient à esquisser et à affronter la mort.

Si donc la mort donne lieu au recueil des *Contemplations*, dans l'espoir de s'approcher de la vérité de la mort afin de la cerner et de la comprendre, de l'accepter, cette tentative aboutit à l'annonce, dans le dernier poème du recueil, de l'illisibilité du livre achevé. Ce dernier, une « *légion tournoyante et sans nombre / D'oiseaux blancs dans l'aurore et d'oiseaux noirs dans l'ombre*⁶³⁸ », sera le tombeau même de la poésie où du creux de l'absence surgit la valeur, tel un « *gouffre étoilé, une négativité rayonnante, une tresse impensable du vide et de la profusion*⁶³⁹ ».

De même que le signe sans signification, la mort conduit à la privation de la capacité de perception et de communication. Elle sera représentée comme un corps sans organes, ou encore un organe sensoriel destitué de sa fonction. Hugo conduit ainsi l'angoisse du renfermement à l'intérieur de sa propre intimité, de cet absolu isolement, jusqu'aux formes où

⁶³³ JENNY, Laurent : « Tombeau » in DÄLLENBACH, Lucien et JENNY, Laurent : *Hugo dans les marges*. Genève, Éditions Zoé, 1985, p. 185.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁶³⁵ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 327.

⁶³⁶ JENNY, Laurent : « Tombeau », *op. cit.*, p. 184.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁶³⁸ HUGO, Victor : « À celle qui est restée en France », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 415.

⁶³⁹ JENNY, Laurent : « Tombeau », *op. cit.*, p. 201.

« *la mort, spectre sans yeux*⁶⁴⁰ » n'a pas d'accès à l'extérieur. Toute possibilité d'instaurer une relation avec le monde au sein d'un acte de signification est défendue à ce mort qui « *sent un doigt obscur, sous sa paupière close, / Lui retirer son œil*⁶⁴¹ ».

Car enfin, cette impossibilité de l'avènement de l'acte d'abstraction, de pensée et de parole n'est qu'une forme de l'absolue domination de la matière sur l'esprit chez ces « *effroyables morts sans souffle et sans parole*⁶⁴² ». La plus profonde frayeur est, par conséquent, incarnée par la matière inerte, vouée à l'isolement dans son incapacité de sentir et de percevoir, étroitement liée à l'incapacité de penser, de parler et de communiquer comme le montre cette strophe des « Pleurs dans la nuit » :

*Est-ce que ces cailloux, tout pénétrés de crimes,
Dans l'horreur étouffés, scellés dans les abîmes,
Enviant l'ossement,
Sans air, sans mouvement, sans jour, sans yeux, sans bouche,
Entre l'herbe sinistre et le cercueil farouche,
Vivraient affreusement ?*⁶⁴³

La matière inerte devient la figure même de la privation des organes de perception et de communication (« *sans yeux, sans bouche* ») qui, fonction vitale comme la respiration ou le mouvement, inscrivent le sujet dans le monde, donnant lieu au mondain.

Bouche-tombeau

Enfin, une série d'images de la négativité envahit chez Victor Hugo graduellement le recueil des *Contemplations*. Ces visions consistent à mettre en scène la perte de toute capacité de communication et de signification. Ainsi afin de représenter une conscience qui élabore du sens, sans pouvoir le véhiculer, Victor Hugo identifie l'organe de communication avec le tombeau, toujours dans l'inextricable relation entre la mort et l'indicible, entre le muet et la mort :

⁶⁴⁰ HUGO, Victor « ? », *Les Contemplations*, III, 11, p. 147.

⁶⁴¹ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 319.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 317.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 313.

*Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes,
La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes.
La mort est le baiser de la bouche tombeau.⁶⁴⁴*

Si le poète insiste sur le lien entre la mort et la parole, si la mort, comme on l'a vu, signifie avant tout l'impossibilité de parler dans l'absolu et l'incapacité de parler *de* la mort, la métaphore qui traverse la partie « Autrefois » des *Contemplations*, est fondée sur le passage de la parole au silence, aboutissant à l'identification entre le tombeau et la bouche. Le transfert sémantique qui donne lieu à la métaphore opère ensuite à l'intérieur du champ sémantique entier et la tombe devient tour à tour l'organe de digestion (certaines images renvoient aux dents, ainsi par exemple quand « *le fossoyeur s'en va boire la fosse* », il voit « *des dents que la terre déchausse⁶⁴⁵* »), l'organe sexuel (lèvres, baiser) et l'organe langagier (la tombe émet la parole).

Sur la proximité visuelle entre la cavité buccale et la fosse, s'appuie non seulement le rapprochement entre la mort et le silence, mais aussi le renversement – qui en découle – où la bouche n'est plus un organe d'émission, mais uniquement d'engloutissement, de consommation : son unique mouvement est tourné vers son intérieur et sa fonction de communication est ainsi absolument anéantie. Comme le note Agnès Clisson dans l'étude « L'imaginaire du gouffre dans *Les Contemplations* de Victor Hugo », la bouche représente parfaitement, dans la poétique de Victor Hugo, le mouvement d'engouffrement, d'absorption qui définit la mort. Elle devient gouffre métaphorisé « *en espace buccal sexuel et digestif, lieu du happement, de l'engloutissement, de l'avalage⁶⁴⁶* », allant jusqu'aux, comme dans le sixième livre des *Contemplations*, « *engloutissements de l'abîme sans fond⁶⁴⁷* ».

À partir de cette image première, la métaphore est ensuite étendue à d'autres organes de perception. La tombe est ainsi dotée également de l'ouïe et de la vue comme l'indique la suite du poème « *Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre...* », où « *l'espace sait, regarde, écoute. Il est rempli / D'oreilles sous la tombe, d'yeux dans les ténèbres⁶⁴⁸* ». Or précisément, si nous avons décrit la mort comme enfermement, comme isolement et

⁶⁴⁴ HUGO, Victor : « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... », VI, 2, *Les Contemplations*, op. cit., p. 303.

⁶⁴⁵ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 318.

⁶⁴⁶ CLISSON, Agnès : « L'imaginaire du gouffre dans *Les Contemplations* de Victor Hugo », « Recherches sur l'imaginaire », Cahier XIX, Angers, Presses de l'Université, 1989, p. 111.

⁶⁴⁷ HUGO, Victor : « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres... », VI, 4, *Les Contemplations*, op. cit., p. 303.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

comme impossibilité d'instaurer une relation ou une communication avec l'extérieur, plus inquiétant encore que cet enfermement, serait d'envisager l'établissement d'un lien possible avec ce monde des ténèbres. Le poète indique clairement dans les « Pleurs dans la nuit », que si le mutisme de la tombe génère l'horreur, celle-ci est incomparable à la possibilité d'ouverture et d'interaction avec le silence :

*La fosse, plaie au flanc de la terre, est ouverte,
Et, béante, elle fait frissonner l'herbe verte
Et le buisson jauni ;
Elle est là, froide, calme, étroite, inanimée,
Et l'âme en voit sortir, ainsi qu'une fumée,
L'ombre de l'infini.⁶⁴⁹*

L'attribution des organes de réception et d'émission des signes devient aussitôt source d'angoisse du poète, avertissant contre une possible et inquiétante communication avec l'outre-tombe qu'il conseille d'éviter. Il prévient ainsi qu'une communication peut, en effet, être établie. Si le poète ne précise pas, en réalité, en quoi exactement elle peut être nuisible, il avertit, précisément, contre le danger lié à son aspect inconnu poussé jusqu'à sa forme-limite, qui est l'inimaginable même :

*Une parole peut sortir du puits farouche ;
Ne la demande pas. Si l'abîme est la bouche,
O Dieu, qu'est-ce que la voix ?⁶⁵⁰*

Sans l'évoquer directement, l'horreur du poète concerne précisément l'émission de la parole. Il ne la désigne qu'indirectement, à travers l'organe langagier, la bouche ; ainsi que son support matériel qu'est la voix, à la frontière entre la matière et la perception. Si une possibilité de communication avec l'outre-tombe est pourtant envisagée, cette communication obéit à d'autres règles que celles de la communication des vivants. Elle passe, comme dans « Pleurs dans la nuit », par la transformation en un objet, lui-même muet. Telle cette fleur qui pousse sur la tombe, en laquelle est converti l'organe langagier du mort :

⁶⁴⁹ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 315.

⁶⁵⁰ HUGO, Victor : « Dolor », VI, 17, *Les Contemplations*, op. cit., p. 353.

*Et la terre, agitant la ronce à sa surface,
 Dit : – L'homme est mort ; c'est bien ; que veut-on que j'en fasse ?
 Pourquoi me le rend-on ? –
 Terre ! fais-en des fleurs ! des lys que l'aube arrose !
 De cette bouche aux dents béantes, fais la rose
 Entr'ouvrant son bouton !⁶⁵¹*

Le poème exploite ainsi entièrement les possibilités de l'image de la bouche-tombeau. Si la fleur qui pousse de la tombe est la transfiguration de la « *bouche aux dents béantes* » du cadavre, alors cette cavité destituée de sa fonction, ce vide d'absence même, se transfigure en valeur d'un mouvement propre à l'acte poétique – mais aussi à tout acte de signification et de langage.

Notons, enfin, que la particularité de la communication avec l'outre-tombe est conservée lors de la prise de parole par le spectre. Il s'agit, en effet, d'une communication partielle et incomplète. Le langage reste signifiant et sa réception assurée, mais l'interaction est impossible ; le langage des morts est autre que le langage des vivants. Ils sont incompatibles et leur intraductibilité est à l'origine d'un abîme qui sépare curieusement les deux pôles de la situation d'énonciation. Le langage d'outre-tombe, un non-langage, un anti-langage en soi, devient une « *une véritable prise de pouvoir énonciative⁶⁵²* », selon les termes de Ludmila Charles-Wurtz dans *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*.

Charles-Wurtz remarque également que c'est l'instauration d'un dialogue qui devient alors absolument impossible. Cette règle sera conservée tout au long du recueil des *Contemplations* qui jusqu'au dernier poème posera la question de l'impossible dialogue, ainsi que celle de la réception du recueil. Il s'ensuit que le discours du spectre prend alors la forme d'un monologue, tel le discours de la bouche d'ombre. En effet, vers la fin du livre VI des *Contemplations* « *le spectre prend la parole sans y avoir été invité par son interlocuteur humain [...] Ce discours n'appelle aucune réponse. La possibilité d'une réponse est si bien abolie par le discours du spectre que ce dernier ne s'aperçoit pas que son interlocuteur l'interrompt : il poursuit sans l'avoir entendu. Son discours, bien qu'adressé à quelqu'un, est monologique : il suit une logique qui lui est propre et que les interventions de son interlocuteur n'ont pas le pouvoir de modifier. Cet exemple illustre le mode énonciatif à la*

⁶⁵¹ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 317.

⁶⁵² CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 398.

*transcendance : en prenant la parole comme en énonçant son nom, la transcendance effectue un acte de langage performatif qui anéantit la possibilité d'un dialogue*⁶⁵³».

Il nous semble que cette intraductibilité du langage des morts dans le langage des vivants est fondée sur l'horreur véhiculée par le contenu du langage des morts. Ceux-ci expriment, comme l'insinue Hugo, l'indicible même, l'inexprimable, l'inconnaissable, l'insaisissable, ce *chaos sans nom*, cette *ombre infinie où se perdent les nombres*, ces *engloutissements de l'abîme sans fond* qui deviennent les ombres de la parole des vivants tout au long du recueil.

Si comme le souligne Ludmila Charles-Wurtz, le propre de l'acte dialogique est de réussir ou d'échouer, Victor Hugo se sert dans son écriture poétique précisément de la notion de dialogue afin d'exprimer la relation entre les deux pôles de l'échange : la réussite du dialogue lui permet de désigner l'égalité sociale des interlocuteurs. Ainsi le dialogue ne réussit « *que lorsque les deux interlocuteurs ont le même statut social. Les exemples sont rares : Hugo s'attache à mettre en scène les dialogues inégaux*⁶⁵⁴ ».

Notons, enfin, qu'une telle conception du langage et de la perception comme expression de la sensibilité, se manifeste sous la forme d'une intraductibilité entre le langage des vivants et le langage des animaux mise en scène dans le mythe de la nymphe Io dans les *Métamorphoses* d'Ovide. La métamorphose de Io est, en effet, accompagnée d'une conversion des deux langages et aboutit à une image du signe *violé*. Une fois métamorphosée, Io ne parvient plus à s'exprimer dans le langage des hommes. C'est de cette intraductibilité entre les deux langages dont témoignera, par conséquence, son mutisme.

Suivant le commentaire du mythe par Élisabeth Fontenay dans *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, le récit de la métamorphose de Io est ainsi l'un des plus pathétiques de l'œuvre précisément parce que le personnage est entièrement destitué des moyens d'expression : « *la conscience qui l'a saisie de l'impuissance à redevenir soi-même mène au cauchemar : supplier sans bras, se lamenter sans paroles, se regarder et découvrir un mufle et des cornes, retourner auprès des siens sans être reconnue d'eux et pourtant les émouvoir, les lécher faute de les étreindre, en passer par les touffes d'herbes qu'ils lui donnent à manger pour communiquer avec eux...*⁶⁵⁵ ».

La langue devient le reflet de la métamorphose car une fois que la jeune fille violée retrouve sa forme humaine, « *le langage ne lui revient pas d'un coup ; il lui faut, se reprenant*

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 398.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 361.

⁶⁵⁵ FONTENAY, Élisabeth : *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris, Fayard, 1998, p. 55.

sur le mutisme du cri, réapprendre peu à peu à ne pas craindre le son de sa voix. Elle redeviendra donc ce qu'elle était, mais pas tout à fait. Cela, Ovide ne l'évoque pas ; seuls quelques lecteurs s'y arrêtent : la trace de l'événement irréversible qu'est le viol demeure, et la nymphe errera à jamais entre virginité perdue et mariage impossible⁶⁵⁶ ». Il nous semble, pour finir, que la visée du récit réside précisément dans la tentative de susciter la pitié du lecteur, et très exactement sur l'isolement du personnage dans sa propre souffrance. Sans ce fondement affectif et éthique, le langage qui ne possède pas les moyens d'exprimer cette intimité qui reste impartageable, est un non-langage, un anti-langage même.

Nous avons précisément défini la poésie comme l'ajustement de la langue à l'ampleur et à la profondeur du non-linguistique, de l'extralinguistique que l'acte poétique chercherait à rendre à la langue, à les convertir en langage, à les réduire en langage, au sein d'un perpétuel réajustement de la disproportion entre l'expérience et l'expression, entre l'individu et la société, cherchant, pour citer Michel Deguy, « "désespérément", à se proportionner au néant, de telle manière, positivement, paradoxalement, déterminément, (in)finiment ; cherche une mesure qui mesure l'anéantissement ; à l'œuvre dans une forme qui prend contenance d'être décontenancée par le passage, l'abîmation, du tout, perdu, immense, regrettable, qu'il y a à dire. Que se trace, habitable, un seuil de l'immensité⁶⁵⁷ ».

Car enfin, comme le montre le langage des morts chez Victor Hugo ou le récit de Io des *Métamorphoses* d'Ovide, l'indicible, l'impartageable, c'est l'inhabitable même ; l'enfer, c'est le *privé* dans son acception la plus générale. C'est la privation comme l'exclusion du public, c'est-à-dire ce qui n'est pas commun à tous. C'est ce qui a lieu dans l'intimité absolue, inaliénable et dont l'individu seul peut faire usage, dont lui seul peut jouir.

L'environnement même comme lieu commun est partageabilité, c'est-à-dire un lieu constitué et constitutif des relations. Il est fondé sur l'abstraction en soi. Son usage doit convenir à tous, doit être généralisable au grand nombre, à la pluralité, à la multitude. Sa signification est, par conséquent, universelle et obéit à la logique du pronom indéfini *tous* dont la dénotation s'oppose à l'expression de la particularité, c'est-à-dire au nom propre et aux déictiques. L'inhabitable, c'est donc l'enfer ; non seulement en tant que lieu privé, où le non-commun devient la non-signification ; mais encore en tant qu'il est insignifiant pour l'autre. Telle une humanité où l'isolement, le banissement n'inspire pas de pitié.

Nous concluons par l'analyse de Ludmila Charles-Wurtz, commentant la poétique du dialogue chez Victor Hugo, à propos de la substance éthique du langage, identifiant ce

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵⁷ DEGUY, Michel: *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 172.

dernier, précisément, au partage de l'intimité. Charles-Wurtz note qu'au bout de la pensée de Victor Hugo sur le langage, où « *l'interlocution a le pouvoir de transformer la condition humaine : elle permet aux individus de faire corps avec le réel et de n'y plus vivre en intrus, par seul fait de constituer une individualité commune qui les arrache à l'étroitesse de la personnalité*⁶⁵⁸ », se tient l'identification de ce phénomène fragile de l'intimité partagée, à la constitution même d'un peuple. L'auteur souligne que, au sein d'un double mouvement à la fois poétique et politique, la constitution d'un tel corps social ou corps commun à travers la langue « *passé en effet par une "dépersonnalisation" des interlocuteurs qui est peut-être la condition même d'une énonciation poétique. Mais ce qui est vrai de deux interlocuteurs ne peut-il pas valoir pour plusieurs interlocuteurs, et même pour tout un peuple ? [...] Hugo a compris que ce droit à la parole n'était pas une fin, mais un moyen – le moyen pour les individus devenus sujets de parler ensemble, de constituer une conscience collective dans la pleine acception du terme : un peuple*⁶⁵⁹ ».

⁶⁵⁸ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 413.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

Chapitre deuxième : Figurer le silence

Suivant la perspective exposée tout au long des dernières pages, nous souhaitons, après avoir pensé la notion de concept et de forme de manière générale, mettre en relief maintenant un certain nombre d'implications sur la conception du langage figuré et, de manière plus générale, sur celui de figure poétique. Nous définirons, par conséquent, cette dernière en fonction du double caractère du langage, consistant en l'articulation entre le singulier et l'universel, entre l'intime et le partageable.

La figure sera ici conçue, en conséquence, comme une tentative – et une tentation – de la part de l'individu de partager son intimité profonde. Du point de vue pragmatique, la figure véhicule l'authenticité de l'expérience et elle est, de surcroît, la garantie de la validité de la forme de vie constituée par la figure. Nous étudierons, en premier lieu, la signification du caractère difforme de la figure ; puis nous l'inscrirons au sein d'une pratique langagière fondamentalement éthique.

Nous avons déjà défini, dans les parties antérieures, la figurativité comme constitutive du langage dans son acception générale, constitutive de la poésie ainsi que de toute production discursive traditionnellement désignée comme non-poétique, c'est-à-dire à la fois du sens propre et du sens figuré. Cette définition posait l'impertinence de la notion de l'écart et se fondait sur le caractère purement logique (formel) du langage. Celui-ci constituait un système d'éléments fermé et figé, établi entre le signifiant et le signifié, entre le signe et son référent.

En prolongement aux analyses précédentes, nous définissons maintenant le langage figuré du point de vue de la communication. Il correspond à l'ultime phase du langage en tant que partageabilité dont le dépassement aboutit au non-langage, c'est-à-dire au silence. La notion clairement logique et formelle de difformité s'inscrit dans la conception communicationnelle du langage comme l'augmentation du risque de l'échec de la communication instaurée. La singularisation de l'expression va ainsi clairement à l'encontre de la visée communicationnelle du langage et cette conception maintient la pertinence de la notion de l'écart entre le sens propre et le sens ordinaire. De nature sociale, il n'est pas situé au niveau des signes eux-mêmes, mais au niveau de la convention linguistique.

La convention a pour but premier, en effet, la réussite de la communication qu'est l'acte de langage, la réussite ayant lieu, suivant Jean-Marie Klinkenberg, « *lorsque les*

*significations précises données au signal par l'émetteur et le récepteur coïncident*⁶⁶⁰ ». Ainsi conçue, la signification correspond à un contenu valide pour les deux parties prenantes de l'échange, c'est-à-dire à une valeur commune. L'échec de la communication correspond par conséquent, suivant cette définition, à la perte de la valeur. Guidée par la pensée de Michel Deguy, nous avons tenté précédemment d'identifier cette perte de la valeur à une destitution de la signification pour le sujet, où l'expression vidée de la forme de vie qu'elle véhicule devient *ruine*. Cette forme dévidée aboutit ainsi à l'échec de la communication qui est, selon Klinkenberg, « *soit la non-coïncidence des deux significations (le récepteur comprend quelque chose, mais pas ce que l'émetteur se proposait de communiquer), soit l'ambiguïté : incertitude du récepteur*⁶⁶¹ ».

Il nous semble que si les sujets de l'échange partagent, en vue de l'échange, le même système de signification, alors la différence, le décalage ou l'ambiguïté conduisant à l'échec de la communication ne peuvent avoir la source dans ce système même. L'incompréhension, tel un accident sémiotique, se manifeste plutôt sur un plan autre : celui de l'intensité de l'expérience vécue. Elle débouche sur une disproportion manifeste entre l'expression établie et l'expression figurée.

C'est précisément parce qu'elle élargit ainsi le domaine du partageable que cette non-coïncidence entre la signification émise et la signification reçue devient chez Michel Deguy un impératif et une nécessité éthique. C'est un autre type de lien qui sera instauré à partir de cet écart, à partir de cette non-coïncidence, entre les interlocuteurs. Suite au déplacement de la signification et à son effacement partiel, le lien intersubjectif est mis en péril ; il n'est plus assuré par la convention car celle-ci a été abolie. Le maintien du lien passe de l'ordre de l'évidence à celui d'un effort actif de la part des interlocuteurs. Si un tel lien est en effet établi, il jouit du fait de sa réussite même, d'un caractère authentique et il instaure une communication profonde.

Au-delà d'une première non-coïncidence entre la signification émise et la signification perçue, la communication devient un effort actif de compréhension, tentative d'instaurer le partage, la compréhension entre deux subjectivités et deux expériences, jugées à priori irréductibles à la généralité, vouées à l'impartageable. La communication obéit précisément au principe d'intraduisibilité de la poésie chez Michel Deguy, qui par un renversement

⁶⁶⁰ KLINKENBERG, Jean-Marie : *Précis de sémiotique générale*, op. cit., p. 91.

⁶⁶¹ *Ibid.*

(conversion) du logique en éthique pose la traduction comme une obligation, comme une nécessité⁶⁶².

La difformité de la figure, obéit, par conséquent, à un principe fondamentalement éthique où l'ordre logique s'ajuste à la réalité de la communication, englobant les sujets de l'échange non seulement comme sujets de pensée obéissant à la logique du langage, mais en tant que sujets du sentir qui donne le premier accès à l'expérience. La figure poétique est ainsi instaurée en continuité avec le langage commun comme le lieu de l'avènement de « *la même chose valant beaucoup plus que pour elle-même*⁶⁶³ ».

L'indicible affect

Nous souhaiterions nous interroger maintenant sur l'origine et la nature de ce surplus, de cet excès, de ce débordement, de cette démesure de l'affect, accompagné d'une insuffisance sémiotique, faisant basculer les valeurs déjà établies vers l'insignifiance. Après avoir traité de l'excès des formes linguistiques sur l'expérience, c'est-à-dire l'insignifiance de ces formes, nous nous rapprocherons ainsi de la deuxième disposition du langage vis-à-vis de l'affect que nous avons annoncé en termes d'une insuffisance du langage à appréhender le vécu affectif.

Envisagé comme l'ultime forme partageable, l'excédent affectif donnant lieu à la figure poétique telle que nous l'avons décrite jusqu'ici, fondée sur les phénomènes de ressemblance et de dissemblance, ne correspond pas aux formes de vie et aux affects tels qu'ils sont véhiculés par les formes linguistiques communes. Celles-ci sont, par conséquent, invalidées, contournées, abandonnées comme non-signifiantes, car insuffisantes. Si dans le premier cas, la signification des concepts ou des formes était vide et ne permettait d'englober aucune expérience, dans ce deuxième cas la signification est envisagée dans son incapacité à saisir la totalité du vécu affectif.

Telle est la leçon du poète dans *À ce qui n'en finit pas*, cet inconsolable inconsolé, qui « *erre dans l'inqualifiable*⁶⁶⁴ », conscient de l'échec de tout langage, de toute communication

⁶⁶² Nous renvoyons, par une brève citation, au chapitre « Traduire » dans *La raison poétique* que nous avons déjà cité et commenté : « *Traduire est impossible, et c'est le devoir* » (DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 108) où, plus précisément, toujours selon Michel Deguy, l'intraduisibilité doit être envisagée comme la traductibilité, c'est-à-dire le caractère de ce qui est à-traduire.

⁶⁶³ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 43.

⁶⁶⁴ DEGUY, MICHEL : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 45.

devant la « *séparation irrémédiable*⁶⁶⁵ », celle d'« *après la vie*⁶⁶⁶ » et devant l'irreprésentable étendue de sa tristesse. Arraché à la capacité de schématisation par le mouvement d'une descente infernale « *dans l'insondable, giration dantesque*⁶⁶⁷ », le poète tente de mesurer l'expérience par les formes que lui offre la langue.

Mais « *dévasté par la tristesse – une tristesse si disproportionnée à ce deuil lancinant même*⁶⁶⁸ », déçu par la disproportion ainsi que par l'inadéquation du langage, par l'incommunicabilité vécue comme l'impossibilité de la consolation, comme de l'incompréhensible même, errant d'une formulation insignifiante (sur-signifiante ?) à une autre, le poète tente vainement de déposer sa douleur dans l'adverbe de quantité et d'intensité (« *j'ai beaucoup de peine*⁶⁶⁹ », puis « *j'ai énormément de chagrin* »), qui lui permettent de creuser, tout en s'opposant à la linéarité et la simplicité syntaxique de la phrase, la profondeur de ces substantifs qui comptent, sans doute, parmi les plus obscurs de la langue, dévoilant l'énigmaticité même de la langue : peine, chagrin, tristesse, douleur, deuil.

Inévitable est, par conséquent, le basculement vers une « *peine "infinie", qui déborde ses causes*⁶⁷⁰ », une peine transformatrice, source de formes de perception et de représentations, une peine qui frôle la limite du phénomène, et qui, naturellement, s'étend infiniment entre le plus particulier et le plus concret (du nom propre M., la femme du poète, en passant par les déictiques « moi » et « notre ») et le plus universel et abstrait (tout, le tout, le monde). Ainsi la peine du poète « *ne pleure pas seulement sur la vie de M., ni sur "moi" esseulé, ni sur notre vie [...]; et sur "notre" monde ; mais sur tout, sur le tout, sur le monde*⁶⁷¹ ».

L'incommensurable douleur, incalculable et irreprésentable, dévoilant la limite du langage, de la pensée et de l'intelligibilité même, devient un projet poétique. Ainsi la poésie correspond à l'expression de ce qui ne se laisse pas saisir par une langue faite *pour* la vie et qui ne donne pas lieu à la représentation de la mort car « *puisque nous ne pouvons vivre que comme si on ne mourait pas, les pensées qui portent le voile de l'incurable tristesse n'ajoutent pas à la vérité*⁶⁷² ». La peine reste infinie et la tristesse « *incurable* », inconsolée. Elles sont, précisément, écartées des représentations communes.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*, p. 40.

Ainsi c'est de ce manque de formes adéquates, dont le *partage* avec l'autre (avec les vivants, avec les survivants) donnerait lieu à la *consolation*, que le poète formule l'horizon de tout acte poétique qui est de « *mesurer en tout l'étendue de la perte*⁶⁷³ ». Si le deuil et l'oubli ne sont pas traités collectivement et deviennent des formes de vie individuelles et privées, seule la poésie, le langage individuel, son propre langage seul « *reconduit au Léthé et s'arrache au Léthé – sublimement*⁶⁷⁴ ». Renvoyant au fleuve de l'oubli où « *se condense une léthargie qui permet de vivre* », le langage permet de rappeler que « *je dois oublier ma morition, vivre en non mortel – pour pouvoir être mortel. Le n'en-rien-savoir, le Léthé, est requis*⁶⁷⁵ ».

C'est dans la langue que le poète, « *infiltré donc, trempé d'une désolation sans remède*⁶⁷⁶ » cherche les formes, partageables, de consolation, de compréhension, de représentation, c'est à travers la langue qu'il mesure l'incommensurable changé en « *compassion ravageuse, en "don de larmes"*⁶⁷⁷ » et mesure ainsi « *comme un justicier qui aurait perdu toute cause et tout grief [...] l'infini dans la proximité, l'infini entre, les trous de néant dans le voisinage qui sépare les non-éloignés, l'insubstituabilité des mêmes, dans le temps plus fractal encore que l'espace*⁶⁷⁸ ». La poésie, ce partage de l'intimité, surgit alors comme une tentative de réussir le rapprochement, naïf mais difficile, à travers une image poétique, entre la « *tristesse révélée*⁶⁷⁹ » et la langue. Seulement dans les plis de ce rapprochement entre le sens véhiculé par les formes communes dans la langue et le sens souhaité que l'on tend à exprimer ou à former, peut surgir et se manifester la profonde intimité de l'individu, situé sur la frontière entre le commun et le particulier, débordant sans cesse tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.

L'impression de Disproportion (avec majuscule chez Michel Deguy) entre l'expérience et son expression qu'éprouve un sujet parlant confronté aux formes linguistiques préétablies, aboutissant à la sensation de l'indicible et à l'échec de la représentation d'une expérience, renvoie, comme l'indique la pensée de la constitution collective de la signification exposée précédemment, à leur inadéquation réciproque. Telle la représentation de la mort comme disparition en français moderne : la disparition a lieu littéralement dans le champ visuel même, où disparaît le cadavre car « *à la différence du nécros devenant thanatos dans la*

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 4.

tragédie, le décédé de nos âges est expulsé », étant « *mis en disparition, le disparu ; effacé par l'entre-vivants*⁶⁸⁰ ».

Comme le montre cet exemple de l'inévitable inadéquation entre le sens de la mort et celui de la disparition, toute représentation est, au niveau de l'expression, un euphémisme, une disparition en soi d'un segment de la réalité au sein de la langue. Celle-ci écarte ce qui ne se dit pas et donne lieu aux formes verbales qui contournent l'expérience dans ce qu'elle comporte de plus vif, de plus intense, telles les « *expressions réputées "imagées", les lexicalisations idiomatiques de la langue, les profonds syncatégorèmes vernaculaires, jamais assez thématés, les intraductibles : tout ce que négocie le langage de la langue*⁶⁸¹ ».

C'est pour cette raison que le deuil, cette expérience largement limitée à certaines pratiques données au sein de la société, devient une forme de vie profondément solitaire, vouée à l'éloignement de l'Autre ou à la rupture avec l'Autre, comme le rapporte le poète : « *J'ai énormément de chagrin, il faut que je l'écrive à quelqu'un, cet après-midi. Donc à moi*⁶⁸² ». Abandonné, esseulé dans sa perte, le poète reste sans espoir, sans solution, sans issue. Le deuil est dès lors une « *désolation* » car « *il n'y a pas de consolation*⁶⁸³ ».

L'échec a donc lieu au niveau des formes collectives mais la poésie permet pourtant de traiter, au niveau individuel, le non-désirable, le mal devenu privé, et consiste à « *reconnaître le mauvais pour ce qu'il est, dévisager l'obsession du contre-désir, l'avouer, l'"exprimer", comme on dit : l'ingurgiter, le digérer, le surmonter...*⁶⁸⁴ » afin de « *soigner la tristesse, de veiller le deuil [...] avant l'amenuisement, avant la hausse du Léthé, avant la housse de son limon sur toutes les choses qui furent en un jour changés en souvenirs*⁶⁸⁵ ». Comme dans la langue ordinaire qui renferme l'indésirable dans l'expression *imagée* qu'est une locution figée, le langage poétique est ce qui permet au poète inconsolé, précisément, d'accepter l'idée d'une situation irrémédiable – lorsqu'« *il n'y a rien à faire*⁶⁸⁶ ».

L'ensemble de ces analyses permettent, comme nous le souhaitons, d'envisager l'acte poétique dans sa capacité à mesurer la profondeur et l'intensité de l'expérience en fonction de l'organisation logico-sémantique du dicible, du pensable et du partageable. C'est ici que se dévoile le caractère profondément intensif et graduel des formes verbales dont on analysera la constitution et le comportement plus loin. L'essence d'une telle tensivité de la signification

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 2.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

est formulée chez Michel Deguy par le biais de la pensée de l'approximation, fondée sur l'échange entre le lointain et le proche et sur le double mouvement d'éloignement et de rapprochement. La pensée est fondamentalement une « *pensée approximative* » et « *le modalisateur de l'approximation qui s'approche est l'à-peu-près ; la logique de la pensée rapprochée une logique du un peu*⁶⁸⁷ ».

L'intensité acquiert même le statut du seul contenu possible de ce qu'exprime la langue – sa nature graduelle obéit parfaitement à la logique du schéma formel de la signification fondé sur la ressemblance et la dissemblance. Ces deux opérations fondamentales sont, en effet, schématisables par les mouvements de rapprochement et d'éloignement de même que le régime comparatif de la signification est schématisable par la gradualité, propre à l'intensité de l'affect.

Le régime comparatif du visible et du dicible, modèle même de l'acte d'abstraction, est l'unique accès au mondain parce qu'il suit, imite, reproduit la forme graduelle, intensive, de l'affect. Cette tensivité affective qui régit le langage verbal, substantiellement graduel et comparatif, devient la référence profonde et la valeur de ce dernier. C'est la constellation affective de l'individu, donnée profonde de sa sensibilité et de son intimité qui détermine son identité même, qui se donne à *lire* dans le langage verbal et à déchiffrer dans le *cryptogramme* tensif qu'est le langage figuré comme l'insinue Michel Deguy.

Voici, en effet, un passage emblématique de la pensée de Michel Deguy, délimitant la poésie à travers le schéma comparatif et, par conséquent, tensif, du langage : « *Que se passe-t-il dans l'atelier du poème de la circonstance ? Le nom propre y devient plus commun ; le nom commun y devient propre [...]. Les significations s'intensifient, et par elles le sens. Selon le lexique saussurien en vigueur maintenant, le signifiant et le signifié vivent plus intimement leur indivision. Le phonématique et le sémantique multiplient leur valeur par la paronomase. Un "nom" (Vasco ou Degas, Paphos ou Puvis...) devient augure de son sens [...]; le poème monnaie un cryptogramme, "mot de l'énigme"*⁶⁸⁸ ». La syntaxe de ce passage repose, en effet, sur la construction comparative (*plus commun, plus intimement*) et sur le rapprochement des contraires (*propre / commun, signifiant / signifié, phonématique / sémantique*) et aide ainsi à constituer la strate profonde de toute figure. La comparaison compare (symbolise) l'incomparable – le visible (ou le sonore) et l'affectif.

Si, comme nous l'avons vu, la poésie tend à transformer l'absence et la négativité en valeur et en signification, si la langue « *avec la poésie ne perd pas, mais trouve, sa*

⁶⁸⁷ DEGUY, Michel : *La raison poétique, op.cit.*, p. 159.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

*contenance*⁶⁸⁹ », c'est grâce au schéma tensif, graduel, qui donne lieu à l'acte de comparaison confondu avec l'acte de pensée même. L'acte poétique opère ce que Michel Deguy désigne comme « *privation non privative*⁶⁹⁰ » dont la logique est celle du « *se-priver-de-pour-être-comme* » où « *il s'agit de se passer de pour entrer dans la comparabilité*⁶⁹¹ ». C'est à partir de l'intensité de l'affect que la figure réalise l'improbable (« *que le moins soit capable du plus* » car « *que a soit mis pour b, c'est la valeur. Qui peut le moins peut le plus*⁶⁹² ») et permet ainsi d'accéder à une « *vision supérieure, à une sur-vue de sa vue, sur la vue*⁶⁹³ ».

L'intensité, affective, puis verbale, visuelle, auditive ou autre, par addition ou par suppression d'éléments, donne lieu à la grâce. L'invention d'un nom et la désignation de l'indésignable, est le gracieux par excellence⁶⁹⁴, tel un « *accès donc au seuil d'où se distribuent les valeurs adverses qui échangent donnant-donnant, et donnent lieu à des énoncés paradoxaux [...]*⁶⁹⁵ ». Ce sont ces différents cas de figures de l'opération d'addition ou de suppression du sonore ou du visuel, généralement désignés comme figures poétiques, que nous souhaitons maintenant soumettre à l'analyse.

Figure et silence

L'affinité entre la figure et le silence se dessine dans la définition de la figure comme rupture avec les normes d'une langue, sans sortir de cette langue – tout en montrant le fonctionnement de cette langue. La figure surgit à l'appel du silence. Sœur du silence, elle enfante la langue. Toute variation, toute tournure, toute modification, tout détournement de la norme est déjà figure, représentant un autre rapport au monde.

L'ultime forme partageable de l'intimité, fondamentalement non-sociale, la figure poétique laisse entrevoir l'horreur du silence et du néant. Elle porte la trace de leur menace. Tel un dénudement du procédé de sa constitution, tel un déchirement de l'épaisse couche de croyance qui sépare le potentiel du réel, la figure poétique creuse et élargit l'espace-limite

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁹⁴ « *La grâce redonne ; elle nous offre le déjà donné. Le donné des philosophes (nécessité) est redonné en don dans l'expérience du gracieux. Offert. Il ne pouvait pas ne pas être, mais il pouvait ne pas être redonné – "gracieusement". Le don redonne le même, à même, davantage, lui-même-comme-ça. [...] Le don comme le don rend – en le donnant – le même, qui se donne avec la valeur du gracieux », idem, p. 43.*

⁶⁹⁵ DEGUY, Michel : *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 110.

entre le général et le particulier, entre l'abstrait et le concret, entre le social et le corps. Intégrant la texture et l'épaisseur du sens commun, la figure poétique est l'ultime phase des phénomènes de communication et de signification. Nécessité ou choix, elle s'inscrit dans une intention de signification, dans une visée de signification. Autrement dit, elle préfère la signification au *rien*. Elle choisit la possible réussite de la communication, quoique partielle et difficile, à la certitude d'un échec absolu.

La proximité entre la figure et le silence se manifeste du point de vue du signifiant. La difformité sonore et graphique du langage au sein de la figure porte la trace du combat que mène la figure contre le silence. Le silence en tant qu'effacement du signifiant correspondra, dans le domaine du verbal, à l'interruption partielle ou totale de la chaîne acoustique. Les figures de diction et les figures de construction remplissent, vis-à-vis de la constitution du mondain, le même rôle que les figures de sens et de pensée. Elles permettent, suivant la formulation qu'en donne Michel Deguy dans le poème « L'onomatopée » dans *Jumelages* où il parle d'une « *indivision du rythme et de la figure*⁶⁹⁶ », de donner accès au réel de la même manière que les figures de pensée ou les figures de sens, les tropes. C'est ce que confirmera également l'indivision entre le langage et la voix dans la dernière partie de notre travail.

Il nous semble que déclarer que « *l'abstrait, c'est le répétable*⁶⁹⁷ » signifie, en effet, que c'est déjà au niveau du signifiant qu'est situé le degré zéro du langage, de la pensée et de la signification. Si le rythme de la langue constitue le « *battement de la différence*⁶⁹⁸ » constitutif de l'abstraction même, et si signifier consiste à répéter cette différence, l'abstraction sera fondamentalement « *quelque-chose-comme la construction de la différence entre le destructible et l'indestructible, la prise à notre disposition d'une réalité reconstructible, la production d'un réel d'une matérialité différente de tout matériau dont elle va jouer*⁶⁹⁹ ». Il nous semble que cette conception rassemble la totalité des figures qui par des moyens différents cherchent à dire l'indicible et à désigner l'indésignable, creusant ainsi la langue à l'endroit même où elle surgit en tant que communication et partage potentiels.

Dans cette perspective, ce n'est pas la figure qui est employée par choix ; c'est précisément la communication, le partage, l'échange qui constituent le véritable choix, qu'il s'agisse de la nécessité ou du désir de communiquer et de s'adresser à l'autre. Seul ce choix-là conditionnera réellement le contenu communiqué, qui tend nécessairement alors vers la

⁶⁹⁶ DEGUY, Michel : « L'onomatopée », *Jumelages*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹⁹ DEGUY, Michel : « Rythmes » in *Jumelages*, *op. cit.*, p. 32.

réception, vers l'interprétation, vers la compréhension chez l'autre, en tant qu'il tend à devenir partageable.

Ce dont s'écarte la figure et, de manière plus générale, toute parole, est non pas un langage ordinaire et neutre, mais le silence. Situé entre l'impartageable et le partage, le langage comme choix s'écarte nécessairement du non-langage ou du silence. Inversement, toute figure, tout écart de la norme qui organise et gère une langue s'élève, à des degrés différents, du non-langage, de l'absence du langage, du non-dire, de l'indicible, du silence. Tout acte de communication, au niveau du signifiant (figures de mots, c'est-à-dire de diction ou de construction) ainsi qu'au niveau du signifié (figures de sens ou de logique, c'est-à-dire situées au niveau pragmatique), porte la trace de cet indicible. Au-delà de la distinction entre le langage ordinaire ou figuré, le langage devient un pur acte de communication, en tant que volonté de communication et de partage, en tant que geste fait envers l'autre, au sein d'un devenir des formes de signification communes.

Il nous semble, par conséquent, que l'ensemble des figures, où la valeur naît de l'absence et où la signification surgit du néant, sont à considérer à la fois comme donnant accès à l'indicible et comme un geste précieux orienté envers l'interlocuteur. Comme le formule Catherine Fromilhague, les figures de diction, de construction, ainsi que les figures de pensée et de sens seraient de manière identique « *nécessaires à l'exploration de ce qui, sans elles, serait inconcevable et irreprésentable*⁷⁰⁰ », soulignant précisément que c'est à partir de la conception du langage comme acte de communication et d'échange que la figure passe de la négativité à la valeur et à la signification. Ainsi toute « *représentation du monde que construit l'émetteur sollicite, pour être comprise, les capacités interprétatives du récepteur*⁷⁰¹ ».

Communication et figures de diction

Considérer ainsi l'ensemble des figures comme un continuum du point de vue de la réussite ou de l'échec de l'acte de communication signifie que les figures de diction et de construction participent autant que les tropes et les figures de pensée à l'élaboration du sens envisagé comme partage. Cela signifie également que le signifiant lui-même est un élément fondamental de la communication ainsi que de l'abstraction. Ainsi, toute modification au

⁷⁰⁰ FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style*, op. cit., p. 19.

⁷⁰¹ *Ibid.*

niveau du signifiant (considérée alors comme figure de diction ou de construction) porte la trace du silence qui est à l'origine et à l'horizon du langage. De même que dans le cas des tropes ou des figures de pensée qui agissent au niveau sémantique ou logique du langage, les figures de diction et de construction représentent une manière différente de gérer la disproportion entre le langage et l'expérience.

L'inexprimable qui hante toute langue et qui selon les différentes langues est à chaque fois autre, différent, ou ailleurs, y devient la source d'une sur-signification, puisant dans la négativité, dans l'absence d'expression et de communicabilité. Ce qu'une langue rejette par le geste de généralisation et d'universalisation revient vers elle et cherche à s'y imprimer et s'y retrouver, afin de se dire. De manière identique aux figures de sens ou de pensée, les figures de diction et de construction sont constituées par la démesure entre l'expression commune et le sens particulier que le sujet cherche à exprimer. La figure frôle, dans les deux cas, l'inexprimable et l'impartageable d'une absolue altérité.

Cette conception s'approche aussi de la conception du langage figuré chez Georges Molinié qui étend la figuration du domaine sémantique des tropes à l'ensemble des figures *en* langue ; il affirme qu'« *il y a figure, dans un discours ou dans un fragment de discours, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique* »⁷⁰². Autrement dit, il s'agit, suivant Gérard Genette dans *Figures II*, d'une spatialité des figures de sens. Celle-ci renvoie à la « *distance sémantique qu'il peut y avoir pour un même mot entre sa signification littérale et sa signification figurée* »⁷⁰³ comme le résume Michèle Aquien. Il nous semble néanmoins que la distance entre le sens propre et le sens figuré peut être d'ordre sémantique aussi bien que d'ordre graphique et sonore. De manière générale, la distance est obtenue, selon le Groupe Mu, par les deux opérations fondamentales, l'addition et la suppression d'éléments⁷⁰⁴. Ce sont précisément ces opérations qui permettent aux linguistes liégeois de rassembler, conformément à notre propos, l'ensemble des figures.

Ces deux séries d'opérations fondamentales permettent, de la même manière que le permet l'opération de substitution constitutive d'une figure de sens, de convertir une forme épuisée, invalidée, insignifiante, en valeur ; puis de rajuster celle-ci à la profondeur du vide en tant que sur-signification. Propre à toute figure de style, la sur-signification est vouée à

⁷⁰² AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique, op. cit.*, p. 176.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁰⁴ Selon leur propre formulation, « *toute apparente "transformation" peut se ramener à des suppressions ou à des adjonctions d'unités* »⁷⁰⁴, cité de GROUPE MU : *La rhétorique générale, op. cit.*, p. 45.

l'interprétation, aux hypothèses dont l'émission est précisément le rôle de l'acte d'interprétation.

Ainsi l'ensemble des figures représentent une tentative de proportionner l'expression à une expérience qui ne parvient pas à se soumettre, à se plier à elle. C'est le cas de l'ensemble des figures de diction (qui procèdent, suivant le classement dans les *Figures de style* de Catherine Fromilhague, par modification du mot ou par continuité phonique) ainsi que de l'ensemble des figures de construction (constituées par la répétition, la disposition ou la combinaison). Les différentes typologies et classifications des figures de style s'apparentent ainsi à des tentatives de constitution d'un véritable langage de figures. Elles tendent, en effet, à répertorier les valeurs, c'est-à-dire les significations propres à chaque figure et à chaque procédé. Une telle *langue en figures* vient s'ajouter à toute langue commune, liée ou non aux particularités de chaque langue naturelle, en la complétant, précisément, par ce que la langue commune rejette, repousse au sein du geste de généralisation et de conceptualisation.

Tel est, en quelque sorte, le programme annoncé par Michel Deguy, soulignant l'indivision entre la langue et les procédés propres à la poésie comme constitutifs de cette langue même, tel un « langage du langage *qu'est la langue poétique*⁷⁰⁵ » car, explique-t-il, « *la langue parle avant nous selon certaines tournures, et la méthode propre à la connaissance poétique, s'il en est une, ne peut consister qu'à redoubler, réactiver délibérément, expressément, faire parler à nouveau les figures selon lesquelles la langue parle*⁷⁰⁶ ». Les figures, ces « "*linguèmes*" poétiques⁷⁰⁷ » sont une langue « en prise *sur* ce qui est, *tournures qui sont révélables ainsi par ce qu'elles révèlent*⁷⁰⁸ ».

Telle l'asyndète chez Deguy qui « *dis-joint, outrepassé la transition*⁷⁰⁹ » sans que précisément soit abolie la transition, la relation, l'élément fondamental qu'est la phrase, dont l'abolition aboutirait à l'interruption du discours et au silence, car « *il ne peut y avoir de manière de dire, de tournure, de tropisme, de tekhné rhétoriké et finalement de dire-quoi-que-soit-de-quoi-que-ce-soit-à-qui-que-ce-soit que si la phrase subsiste*⁷¹⁰ ». Les figures de diction ne rompent avec la langue et, par conséquent, avec le sens, que dans une certaine mesure. C'est ainsi que, « *syncope, apocope, ellipse, aphérèse, allusion, élision (pris littéralement ou généralisés) pullulent ; précipitent le cours ; emportent, affolent*⁷¹¹ ».

⁷⁰⁵ DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 283.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 282-283.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁷⁰⁹ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 201.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 201.

Soumises à l'interprétation, comme les figures de sens et de pensée, les figures de diction et de construction, instituent le sens autrement ; instituent un sens autre.

Figures par suppression

Nous nous bornerons ici à l'étude des enjeux de quelques figures procédant uniquement par la suppression du signifiant, afin d'indiquer les enjeux du fonctionnement de telles figures, envisagées en tant que réponses à l'inadéquation entre l'expérience et l'expression. Nous soulignons néanmoins que l'analyse du phénomène d'indicible doit englober à la fois les figures par addition et par suppression. Ce n'est qu'en apparence que l'opération de suppression serait plus proche de l'essence proprement négative de l'indicible.

De nombreuses figures permettent d'opérer l'effacement ou l'interruption du discours, aussi bien au niveau du mot qu'au niveau de la phrase. Il nous semble qu'une brève exposition de leurs principaux effets peut éclaircir le mécanisme du discours visant à dire ce qui précisément se dérobe au langage. Comme nous l'avons déjà annoncé, nous considérons ces figures de discontinuité et de rupture sémantique, phonétique ou syntaxique comme le basculement du discours vers le silence avant l'effacement absolu du langage. Nous traiterons de cet effacement ultérieurement.

Concernant l'interruption du discours, les différentes stylistiques classent traditionnellement parmi les figures d'interruption syntaxique la figure d'*anacoluthie* et d'*aposiopèse*. La première advient, selon le *Vocabulaire de la stylistique* de Jean Mazaleyrat et de Georges Molinié, lorsqu'« *un développement syntaxique se poursuit en rupture grammaticale dans l'enchaînement des dépendances*⁷¹² » et, comme l'ensemble des figures de construction, ne peut être définie comme rupture que dans la mesure où elle transgresse un ordre qui est celui de la grammaire normative. Quant à l'*aposiopèse*, elle est définie dans le *Vocabulaire de la stylistique* comme une figure d'interruption du discours qui « *s'interrompt en laissant en attente une suite syntaxique structurellement impliquée par les éléments donnés*⁷¹³ » et elle caractérise souvent le ton pathétique. Elle est proche de la figure de *réticence* qui est l'interruption du discours au sein du « *segment d'un unique discours que le locuteur interrompt lui-même*⁷¹⁴ ».

⁷¹² MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges : *Vocabulaire de la stylistique*, op.cit., p. 15.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 303.

Un effet semblable est produit également par la figure de *suspension*, procédant par une distribution inhabituelle des syntagmes qui ne se suivent plus dans l'ordre ordinaire des contiguïtés de dépendance, mais sont morcelés en groupes fonctionnels et peuvent être segmentés et séparés par des éléments accessoires, insérés dans la phrase.

Enfin, la figure de *synchyse*, repérable également au niveau de la syntaxe, n'est rupture de la continuité du discours que dans la mesure où elle agit sur l'ordre des éléments d'une phrase et consiste, par conséquent, à renverser l'ordre ordinaire des enchaînements et des dépendances. Elle peut être ainsi accompagnée d'éventuelles interruptions liées à ce renversement à l'intérieur du syntagme ou entre les syntagmes à l'intérieur de la phrase, telle la désorganisation syntaxique, également source de nombreuses interruptions, chez Mallarmé.

Parmi les figures d'effacement partiel du discours que nous souhaitons aborder se trouve la figure de l'*ellipse*. Il s'agit d'un procédé particulièrement répandu dans la poésie moderne et contemporaine qui, héritière de la poétique hermétique et typographique instituée par Rimbaud ainsi que par Mallarmé, multiplie l'éclatement de la forme et de la norme – logique, sémantique, syntaxique, graphique, sonore, etc. Comme le remarque Michèle Aquien dans le *Dictionnaire de poétique*, la phrase nominale répandue dans la poésie moderne est elle-même fondée sur l'ellipse du verbe.

Si elle est perçue comme ordinaire et neutre dans la langue orale, elle ne correspond pas à la norme de la langue écrite et sera, par conséquent, porteuse des effets stylistiques particuliers. Aboutissant à un discours lacunaire, s'étendant de l'ambiguïté à l'obscurité, elle sera étroitement liée à la capacité et aux possibilités d'expression et de désignation propres à une langue donnée.

L'ellipse, correspond formellement à la suppression de certains éléments de la phrase, c'est-à-dire à un « *raccourci par la suppression d'outils grammaticaux ou de suites syntaxiques requis dans l'expression communément et complètement développée du rapport sémantique*⁷¹⁵ ». Mais l'effet déclenché par la figure dépasse les moyens formels qui la construisent. L'effacement partiel d'un élément du syntagme ou de la phrase appauvrit un discours (ou un texte) des relations logiques qui tissent sa cohérence et le réduit à une simple désignation de l'objet devenu le noyau de la phrase nominale, sans en déterminer les qualités sémantiques et syntaxiques.

Le *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié range ce procédé du côté du style de la brièveté ou du style de la passion et l'interprète, par conséquent, comme « *inséparable*

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

d'une conception rationnelle d'une grammaire de la langue, liée à une conception, au moins implicite, des rapports du langage et du monde » et qui serait celui d'un « développement adéquat et normal de la phrase, correspondant à une relation non moins adéquate et normale du discours à un objet⁷¹⁶ ». L'emploi de l'ellipse telle que l'expose l'exemple de la phrase nominale, paraît manifester la composante pathétique du discours, aboutissant à l'expression de l'expérience dont la particularité s'écarte de l'expression commune, normalisée, considérée comme adéquate.

L'ellipse serait ainsi une des manifestations possibles de la négativité propre au langage poétique qui, pour citer Laurence Bougault dans *Poésie et réalité*, « constitue une pensée non-catégorielle, visant une unité au-delà de la fracture instaurée par le langage » et devenant ainsi une « contradiction, négation du système⁷¹⁷ ». Si l'auteur de l'essai insiste sur la tendance de la majorité des études sur la négativité en poésie de situer celle-ci « tant au niveau de la figure (dans les théories de l'impropriété sémantique) qu'au niveau de l'attitude du sujet vis-à-vis de son univers », la figure de l'ellipse désignerait la négativité au niveau matériel, sonore et graphique, du code. Ce niveau paraît donc aussi fondamental que le niveau conceptuel, sémantique, qui subit une négation par l'ellipse.

Laurence Bougault propose ensuite, au sein d'une vision unifiée de l'ensemble des figures, une typologie des différentes formes de l'opération de négation sur le plan graphique ou sonore ainsi que sur le plan abstrait : 1. Blancs typographiques ; 2. Blancs sémiotiques à caractère phonique ; 3. Blancs syntaxiques à caractère figural ; 4. Blancs sémantico-fictionnels ; 5. Blancs idéologico-culturels ; 6. Blancs référentiels. C'est en désignant ces « stratégies poétiques négatives⁷¹⁸ » par la notion de *blanc*, qu'elle semble délimiter la figure poétique, de manière semblable à la notion de *noir* fondamentale dans la poésie de Victor Hugo comme nous le verrons plus loin, comme un geste de retrait, d'effacement, de disparition. Le blanc serait la représentation, relevant du domaine du visible, de l'absence de la forme, de l'inintelligible, du rien-à-voir et correspondrait au silence chargé de leur représentation dans le domaine de l'audible. Représentations du rien, le blanc et le silence désignerait l'absolument illisible, incommunicable, impartageable.

La figure de l'ellipse devient la trace de la négativité, de l'absence et de l'échec du langage et renvoie à l'inintelligible. Elle serait une réponse possible à cet appel de l'innommable qui se tient au commencement du langage poétique et de la littérature même,

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁷¹⁷ BOUGAULT, Laurence : *Poésie et réalité*, op. cit., p. 167.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

comme le rappelle Laurent Fourcaut dans ses *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, qualifiant cet innommable d'« *inhumain* » et de « *monstrueux*⁷¹⁹ ».

La négativité véhiculée par l'ellipse est par conséquent celle des frontières d'une langue donnée. Ces frontières embrassent l'immense domaine de ce qu'une langue n'est pas en mesure d'exprimer, telle une anti-forme en soi. L'ellipse rend, par conséquent, la langue à cet espace informe qui l'absorbe et l'anéantit. L'ellipse met ainsi en scène, par le mouvement d'effacement qui la caractérise, l'acte poétique même qui, selon Laurent Fourcaut, « *dans le temps même où il se serre sur ses formes, s'expose délibérément au vertige du vide contre lequel il dresse son théâtre*⁷²⁰ ».

Nous souhaitons, enfin, attirer l'attention sur le *vide* dans la rhétorique qui est caractérisée du point de vue du discours comme une exigence morale même du discours ou de son énonciateur. En effet, selon Georges Molinié, la logique même du discours implique d'exprimer un contenu – ou, autrement dit, de ne pas devoir ne rien exprimer. Le discours se garde toujours de « *ne pas donner aux destinataires une impression de légèreté ou de quasi-vacuité informative ou sémantique* » – mais, au contraire, cherche à se construire à partir d'un ensemble de « *renseignements véritables, d'idées solides, d'arguments subsistants*⁷²¹ ».

Silence, l'ultime figure

C'est précisément cette perspective qui nous permettra de considérer dans la suite de notre travail, la figure de *silence*. Parmi les figures de suppression, c'est certainement la figure ultime. Nous nous référons sur ce point à la rhétorique de Groupe Mu qui pose le silence précisément comme une figure rhétorique, toujours dans la mesure où celle-ci reste interprétable. En effet, la portée de la figure de silence n'est pas négligeable : le silence indique la limite du langage, de la symbolisation, de l'abstraction.

Nous soulignerons, enfin, que l'interruption du discours telle que nous pouvons l'observer dans certains écrits de Michel Deguy, obéit à cette logique des figures de diction et de construction. Se nourrissant des limites du langage, elles jaillissent, de même que l'ensemble des tropes, d'une expérience particulière, disproportionnée à une langue donnée qui est alors déstituée de sa capacité de signification. L'interruption du discours

⁷¹⁹ FOURCAUT, Laurent : *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*. Paris, Nathan, 1997, p. 25.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷²¹ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 390.

indique, par conséquent, une rupture de l'abstraction, déniait son acuité, sa possibilité, son intégrité. Elle indique l'extrême fragilité du langage.

Dans *À ce qui n'en finit pas*, une des premières pages de l'ouvrage met en scène ce déchirement de l'écriture où le sens suit une ligne de fuite imperceptible, traduisant l'indicible profondeur d'un malaise. Voici qu'au moment où le poète évoque la disparue, la phrase s'interrompt brusquement : « *De la coucher tendrement, de l'emmourir comme on endort un enfant, la bordant, caressant, soignant dans la morition, avec peine et larmes laissées sur le visage, l'accompagnant jusque*⁷²² ». La rupture a pu être annoncée par des figures de diction autour de la mort (emmourir – néologisme ; morition – la dérivation ; répétition du morphème) qui dévoilaient une inadéquation entre le vécu et le langage, incapable de véhiculer ce vécu dans les formes ordinaires.

Le poète succombe au silence deux autres fois dans le même texte où la phrase heurte contre un vide, bascule subitement dans le silence (« *mais je t'avais retiré cela aussi, j'avais aussi asséché ton âme pieuse, soustrait le* », de même dans la suite du texte, « *si j'avais su mieux parler des choses à l'ordre de notre jour, telles* »), avec un apparent et fragile retour vers la syntaxe, « *se retirer, et du suicide, et* » (la coordination sans élément coordonné ; le pronom personnel *se* rejeté inhabituellement en fin de ligne à la manière d'un contre-rejet) avant que la page se referme sur le surgissement du mot « *déchirant* », comme la confirmation du déchirement de la pensée et du discours à l'endroit même où s'ouvre l'espace de l'indicible, de l'ininterprétable, de l'absolument impartageable.

Si le silence, de même que l'ensemble de figures par suppression conduisant à l'interruption du discours, « *appartient de fait au langage poétique, à sa diction, à son rythme*⁷²³ », il obéit à une réalité qui est extérieure à sa logique propre : elle est d'ordre pathétique ou esthétique. Le blanc typographique est, suivant cette conception, une autre mise en œuvre du rapprochement entre l'affect et le matériau verbal, sonore ou graphique. Le blanc typographique fait, en effet, suite à Mallarmé, entrer le silence dans la définition du vers – et de la poésie, malgré la contestation et la réfutation que ce trait de la poésie connaîtra au XIX^e et au XX^e siècle.

La conformité entre le langage et l'affect au sein des figures d'effacement et de suppression du discours conduit à augmenter l'*obscurité* de ces figures. Désignée en rhétorique comme un *vice* du discours, l'obscurité ne concerne pas uniquement les figures par suppression, mais l'ensemble du domaine de l'élocution. L'obscurité consiste à employer des

⁷²² DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas* : thèse, op. cit., p. 137.

⁷²³ AQUINIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 682.

mots impropres au niveau du lexique, ainsi qu'à multiplier les ellipses ou, au contraire, de longs enchaînements au niveau de la syntaxe. Elle cherche à s'écarter, de manière générale, de l'usage le plus commun de la langue – non pas pour taire ou tuer le sens, mais pour faire naître un sens autre.

Le mort : l'autre sans parole

L'effacement du discours est souvent mis en scène dans la poésie hugolienne, constituée notamment à partir des instances énonciatives. En effet, Victor Hugo met en scène un nombre de personnages « sans paroles » et des situations où la langue se retire, où elle fait défaut. Comme le langage est un élément essentiel, chez Victor Hugo, de ce qui constitue l'humain, c'est-à-dire le vivant, l'éthique et le juste, il conçoit les personnages, suivant l'analyse de Ludmila Charles-Wurtz, comme de pures « *positions de paroles*⁷²⁴ ». Cette règle sera au fondement d'un renversement de signification comme dans le poème « *Quia pulvis es* » où les morts deviennent vivants – en se déclarant eux-mêmes vivants, et cela exclusivement à partir de leur accès à la parole, à l'énonciation.

Leur discours suit, selon cette perspective, une logique entièrement performative : plus encore qu'en acte, leur parole est l'acte même. Présenter sa conception du langage à la frontière même entre la vie et la mort permet à Victor Hugo de montrer l'extrême efficacité de la parole. Le langage consiste ainsi, en effet, à donner vie à l'être de langage et à inscrire ce dernier dans le monde, ce que le poète montre parfaitement par l'intermédiaire des personnages fictifs ou morts.

Si le langage est, chez Victor Hugo, un élément essentiel dans la constitution de l'humain, du social et du réel même, où parler, être et faire s'enchevêtrent et se superposent, le silence est, comme le souligne Françoise Chenet-Faugeras dans « *Le silence ou le "problème muet"* », « *une aberration, voire un scandale, celui du châtement suprême[...]*⁷²⁵ ». Comme le souligne Ludmila Charles-Wurtz, la damnation, c'est précisément « *la perte de toute signification : la conscience, pétrifiée, privée même de la cicatrice de la bouche, élabore du sens sans pouvoir en donner le moindre signe aux vivants*⁷²⁶ ».

⁷²⁴ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 414.

⁷²⁵ CHENET-FAUGERAS, Françoise : « *Le silence ou le "problème muet"* » in NAUGRETTE, Florence et ROSA, Guy : *Victor Hugo et la langue*. Colloque de Cerisy, Août 2002. Éditions Bréal, 2005, p. 509.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 251.

L'auteur de l'étude citée sur le silence dans la poésie de Victor Hugo souligne non seulement que le silence chez Hugo est très précisément lié à « *l'impuissance de la parole à dire à la fois ce qui la fonde et la nie*⁷²⁷ » mais également qu'il considère la poésie, ce « *dépassement du regard par la vision et de l'écoute par l'entendement*⁷²⁸ », comme un moyen de « *tendre l'oreille à l'écoute de la mort, c'est-à-dire précisément de "l'immense silence", puis le répercuter et le faire entendre à son tour*⁷²⁹ ». Est esquissée ainsi une conception du langage et de ses limites envisagé en tant que système sémiotique donné dont la traductibilité et l'extension aux formes compatibles ou complémentaires reste à accomplir perpétuellement, en vue d'une entente générale.

Si le silence introduit l'informe dans le langage et anéantit ainsi sa capacité d'expression, il est « *un enfermement, une clôture, une prison, une tombe*⁷³⁰ » et il peut être formulé non seulement comme un problème linguistique ou logique, mais aussi à partir de sa portée fondamentalement éthique. Comme chez Michel Deguy où la poésie bâtit un espace habitable pour un ensemble des humains, dans cet « *enfer du silence*⁷³¹ » hugolien, enfer anti-social en soi, l'enfer, « *ce n'est pas l'autre, c'est l'autre avec lequel on ne peut rien échanger*⁷³² ».

Confronter le langage à sa limite et le pousser jusqu'à son abolition, c'est le soumettre à un incessant mouvement de création qui augmente la capacité de désignation d'une langue ; mais celle-ci serait indissociable de l'ouverture vers l'Autre, de la confrontation des différents degrés de sensibilité et des langages différents dans lesquels cette sensibilité se manifeste. Tenter d'entendre le silence, c'est s'ouvrir à l'inconcevable, à l'inimaginable.

Avant d'exposer la conception et les enjeux de cet *inconcevable* qui se traduit comme le retrait du langage, c'est-à-dire comme l'indicible, nous abordons la figure du mort, du spectre et du revenant construites à partir de l'incapacité ou de la défense de toute prise de parole. Ces figures sont avant tout des exilés de la communauté linguistique des vivants. Les morts, ce sont ceux qui ne parlent pas – qui ne peuvent ou ne savent pas parler.

Nous pourrions poser, par conséquent, que cette incapacité, cette impossibilité de parler, cette absence du langage se confond précisément avec l'hypothèse d'un caractère inintelligible, inconcevable, impensable, du contenu que véhiculerait l'expression des morts. Extérieur à l'abstraction et à la schématisation, l'inexprimable serait, suivant cette

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 513.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 512.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 517.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 518.

⁷³² *Ibid.*

perspective, ce qui ne peut pas être reçu comme signification, ce qui ne peut pas être appréhendé. C'est ce que confirme Ludmila Charles-Wurtz qui définit le spectre chez Victor Hugo, cette « *présence massive, muette, de la chair vouée à la mort*⁷³³ », précisément comme une « *présence opaque qui se dérobe au langage*⁷³⁴ ».

Si pourtant Charles-Wurtz précise aussitôt que les rares cas où le spectre parle ne font que jeter un doute sur la légitimité même de la parole, c'est parce qu'en effet, la parole de ces figures d'outre-tombe ne peut se manifester que dans des conditions particulières. Comme l'insinue la conception du langage comme acte telle que la véhicule la poésie de Hugo, c'est à travers la parole que le spectre cherche à affirmer, malgré la mort, son existence – sa présence, son apparition.

Le poème « Le revenant » met en scène un tel acte de langage, où l'énonciation se confond avec l'action dans le sens où elle affecte et modifie le réel. Ce n'est qu'en retrouvant son intégrité en tant que sujet de parole que le poème met en scène le retour à la vie d'un enfant mort. Ce n'est qu'à travers une prise de parole qu'il revient à la mère qui « [...] *entendit, avec une voix bien connue, / Le nouveau-né parler dans l'ombre entre ses bras, / Et tout bas murmurer : - C'est moi. Ne le dis pas*⁷³⁵ ».

La communication prend d'emblée la forme d'un secret instauré entre le revenant, représentant de l'outre-tombe, et la mère qui est inscrite dans le monde des vivants. La parole de celle qui met l'enfant au monde a pourtant un statut particulier et son origine est située à la frontière entre la vie et la mort, entre la vie et la non-vie. C'est pour cette raison, nous semble-t-il, que la mère, après la perte de son premier enfant, sombre dans le mutisme, surgi de l'impartageabilité même de sa douleur. Le personnage de la mère s'efface donc du temps et de l'espace des humains, murmure au lieu de parler, ne répond à personne, parle dans le vide : elle « *resta trois mois sinistre, immobile dans l'ombre / L'œil fixe, murmurant on ne sait quoi d'obscur, / Et regardant toujours le même angle du mur. / Elle ne mangeait pas ; sa vie était sa fièvre ; / Elle ne répondait à personne ; / Sa lèvre tremblait ; on l'entendait, avec un morne effroi, / Qui disait à voix basse à quelqu'un : – Rends-le-moi !*⁷³⁶ ».

Le discours des morts seul – leur prise de parole – est à l'origine du renversement entre le mort et le vivant. L'accès au langage est constitutif de leur différence entre celui qui passe et celui qui reste. Suivant le principe fondamental traversant la poésie des *Contemplations* qui met la communication au cœur même de la vie, nous posons avec

⁷³³ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 245.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁷³⁵ HUGO, Victor : « Le revenant », III, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 166.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 168.

Ludmila Charles-Wurtz que « *la véritable naissance est pour Hugo la naissance du sujet au langage*⁷³⁷ » :

*Ceux qui passent à ceux qui restent
Disent : - vous n'avez rien à vous ! vos pleurs l'attestent !
Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants.
Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes.
Vivants ! vous êtes des fantômes ;
C'est nous qui sommes les vivants !*⁷³⁸

Mais à partir du moment même où la communication avec les morts est posée comme impossible, trois possibilités d'une communication indirecte s'esquissent, et cela pour rendre compte de l'expérience de la mort qui ouvre l'accès vers un monde jusqu'ici invisible, un monde qui aspire le vivant dans les profondeurs d'une souffrance jusqu'ici inconnue et insoupçonnée. Ainsi, puisque les morts sont confrontés à la défense de parler, c'est la mémoire des vivants qui prend le rôle d'établir la communication avec les morts, à travers les souvenirs qu'ils leur consacrent.

Premièrement, c'est le tombeau et, de manière générale, le monument, qui garde la mémoire des morts, en tant que « *souvenir de pierre que le temps n'efface pas, mais qu'il contribue au contraire à construire, en le "ruinant" : la ruine progressive du monument l'inscrit dans la durée, la rendant solidaire du temps des vivants*⁷³⁹ ». C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter l'ardent désir du poète de se rendre régulièrement à la tombe de sa fille dans le poème célèbre « *Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne...* ». Entré en dialogue avec la morte (« *Vois-tu, je sais que tu m'attends*⁷⁴⁰ »), le sujet se confond avec l'endroit et la distance renvoie à la durée (« *Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps*⁷⁴¹ ») et la rencontre avec la disparue a lieu par le biais du tombeau – la rencontre avec la disparue devient, en réalité, une rencontre avec le tombeau (« *Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe / Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur*⁷⁴² »).

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁷³⁸ HUGO, Victor : « *Quia pulvis es* », III, 5, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 140.

⁷³⁹ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁴⁰ HUGO, Victor : « *Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne...* », IV, 14, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² *Ibid.*

Mais deuxièmement, à part le tombeau, l'écriture même devient le lieu où les vivants déposent leurs souvenirs dédiés aux morts. C'est un lieu d'instauration d'une communication possible avec les morts. En effet, si l'écriture « *remplace l'agenouillement (sur la tombe), le livre publié remplace le tombeau*⁷⁴³ », le recueil des *Contemplations*, plus encore qu'un livre d'un mort, est un recueil-tombeau. Abolissant la distance qui sépare le poète exilé du tombeau, l'écriture permet au père de communiquer avec sa fille défunte, en s'adressant à « *celle qui est restée en France* » à travers ce « *don mystérieux de l'absent à la morte*⁷⁴⁴ ».

Enfin, troisièmement, l'écriture sauve les morts de l'oubli car elle les sauve de l'absence en les nommant. Elle les réinscrit dans le temps et dans l'espace des vivants. Suivant le raisonnement de Ludmila Charles-Wurtz dans *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, la prière est un exemple de la parole adressée au mort en réponse à une parole provenant de l'outre-tombe, située à la frontière entre le réel et l'hallucination.

L'auteur explique, en effet, qu'une prise de parole telle que la prière suit la logique du dialogue, et cela dans la mesure où celle-ci sous-entend que toute énonciation est nécessairement réponse à un appel, perçu ou non, réellement effectué ou halluciné. Ainsi « *la prière sur le tombeau est la réponse du vivant à l'appel de la mort, la réponse du père prouve l'appel de Léopoldine morte, l'audition de la voix induit la voix. La réalité de la voix des morts est prouvée par son efficacité dialogique*⁷⁴⁵ ».

Mais signalons enfin, également, que cette efficacité dialogique déformée qui rompt avec l'apparente dissymétrie dans la communication entre les vivants et les morts implique également un principe contraire. Le silence de la part de la disparue signifie-t-il nécessairement qu'elle ne reçoit pas les paroles de son père ? S'il est difficile, en effet, de prouver que les vivants entendent et écoutent les morts, prouver que les morts n'entendent pas les vivants l'est aussi.

Car comme le confirment les commentateurs de la poésie de Victor Hugo, l'incitation au dialogue venu du monde des vivants est la première condition de la réussite du dialogue des vivants et des morts. Ce n'est que « *lorsque les vivants instaurent un dialogue avec eux qu'ils accèdent au statut d'énonciateurs : la parole solitaire équivaut au silence, un sens qui*

⁷⁴³ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 255.

⁷⁴⁴ HUGO, Victor : « *À celle qui est restée en France* », IV, 14, *Les Contemplations*, op. cit., p. 415.

⁷⁴⁵ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 254.

*se soustrait à l'épreuve du dialogisme équivaut à l'insignifiance*⁷⁴⁶». C'est ainsi qu'il semble au poète, dans le poème « À Villequier », que sa parole est reçue dans l'au-delà :

Laissez-moi me pencher sur cette froide pierre

Et dire à mon enfant : Sens-tu que je suis là ?

Laissez-moi lui parler, incliné sur ses restes,

Le soir, quand tout se tait,

Comme si, dans sa nuit rouvrant ses yeux célestes,

*Cet ange m'écoutait !*⁷⁴⁷

Ce n'est que lorsque les bruits cessent et s'installe autour du poète le silence (« *Le soir, quand tout se tait* »), que la communication est de nouveau instaurée à partir de la fusion entre la parole et le regard, l'écoute et la vision (« *dans sa nuit rouvrant ses yeux célestes* »). L'avènement de la signification véhiculée entre le monde des vivants et le monde des morts coïncide en même temps avec la manière de désigner la disparue, qui n'est pas sans lien avec la réussite de la communication. Désignée, à un premier moment, comme « *mon enfant* », puis désignée à travers « *ses restes* », la fille du poète devient enfin un « *ange* ». C'est en soulignant son apparition par l'adjectif démonstratif, que le poète tente de faire passer « *cet ange* » de l'au-delà vers le domaine du visible, vers le monde des vivants, en le montrant, en le faisant voir.

Le mort et le nom

Enfin, la portée éthique du langage engage le poète à aborder la très problématique dénomination du mort. Nous abordons ainsi le dernier moyen d'instaurer la communication entre les vivants et les morts. Même s'il s'agit d'une communication indirecte, elle permet à l'absent, comme dans les cas précédents, de se manifester, par l'intermédiaire d'un corps et d'une matérialité qui sera purement langagière.

Quant au dernier type de communication que nous abordons ici, il est établi précisément à travers la dénomination et la désignation du mort par les vivants. Similairement

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁷⁴⁷ HUGO, Victor : « À Villequier », IV, 15, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 230.

à Victor Hugo, Michel Deguy souligne la difficulté de nommer l'absence, la disparition, de désigner dans la mort, de dénoter après la mort. Il assigne à la poésie, comme dans « Dédicace » du recueil *Gisants*, le rôle de contourner le nom imprononçable, de le remplacer par la périphrase – tel *gisant* – qui serait la seule manière de s'approcher de la réalité : « *Je ne peux écrire ton nom. Les lois l'interdisent. Ayant écrit ton nom, je dirais que je ne le dirai jamais et ainsi le cèlerai-je. Tu es ma chresmologue. Il est écrit que s'accomplisse ton vœu que j'écrive un gisant*⁷⁴⁸ ».

Si le mort est défini chez Victor Hugo, en particulier, par son incapacité et son impossibilité de parler, il peut pourtant revenir du passé au présent à travers la parole des autres. André Ughetto soutient même l'idée que la possibilité d'un tel retour s'affirme de plus en plus tout au long du recueil des *Contemplations* ; si « *le poète du livre III [...] ne s'autorise à s'exprimer que sur le mode de l'hypothèse* », la possibilité de la survie se fait sentir « *de plus en plus affirmative à mesure que l'on se rapproche des révélations de la "bouche d'ombre"*⁷⁴⁹ ». Dans la poésie de Victor Hugo, nommer signifie, en effet, sauver le cadavre de l'innommable dans lequel il est plongé. Comme l'explique Ludmila Charles-Wurtz, c'est parce qu'il est privé de son nom que l'être n'est pas en mesure de dire « je » et qu'il est muet. Seul celui qui porte un nom a le droit de parler car « *l'anonymat est la violation d'un droit, une violence faite à l'individu. L'être sans nom par excellence, c'est la foule*⁷⁵⁰ ».

La mort est ainsi identifiée à l'aboutissement d'un mouvement d'universalisation et à la pluralité conduite vers la généralisation maximale des voix qui constituent cette pluralité. De cette foule qui est « *l'informe, l'absence de contours de l'être*⁷⁵¹ », émerge une « *une cacophonie qui rend la parole inaudible*⁷⁵² ». Suivant ce raisonnement, la parole et la voix s'éteignent très exactement au moment où la particularité, préservée par le nom propre, se dissout au sein d'un ensemble plus vaste qui l'efface. Invisible et inaudible, le mort cesse d'exister.

Le silence dans la mort, après la mort, est par conséquent, opposé à l'expression en langue ; mais si la langue tend vers la généralisation en vue de permettre son usage par le plus grand nombre de personnes singulières, le silence constitue l'horizon de cette généralisation, en tant qu'effacement des voix singulières. Il est nécessaire de sauvegarder les voix

⁷⁴⁸ DEGUY, Michel : *Gisants. Poèmes III 1980-1995, op. cit.*, p. 61.

⁷⁴⁹ UGHETTO, André : « Le thème de la survie dans *Les Contemplations* » in *Analyses et réflexions sur Les Contemplations de Victor Hugo, Livres IV et V. La vie et la mort*. Paris, Ellipse Marketing, 1982, p. 130.

⁷⁵⁰ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo, op. cit.*, p. 326.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² *Ibid.*

particulières qui aboutissent à la constitution d'une langue commune par le mouvement d'abstraction et de conceptualisation.

Suivant la conclusion Ludmila Charles-Wurtz que « *l'innommable et l'ineffable se rejoignent dans une commune absence à l'homme*⁷⁵³ », c'est précisément parce que la langue et l'échange que celle-ci permet d'instaurer, ne peuvent pas avoir lieu en dehors d'une relation entre deux individus, constitutifs d'une situation d'énonciation en dehors de laquelle aucun échange ne peut advenir. La relation intersubjective est fondamentale dans la mesure où la valeur de la langue, comme nous l'avons vu précédemment, consiste notamment à maintenir l'accord entre les usagers de la langue. Dans la perspective de la possibilité même d'un échange, la dénomination est aussi importante pour celui qui nomme que pour celui qui est nommé car « *l'homme doit donner un nom à l'Autre pour le constituer en interlocuteur et établir ainsi la communauté de langage qui seule peut rendre le monde intelligible*⁷⁵⁴ ».

Dans « Les mages », le poète cherche à mettre en relief une telle coïncidence fondamentale entre la prise de parole et le nom. Si l'être est défini tout d'abord par son appartenance à l'humanité, ce n'est qu'à partir de la manifestation de sa particularité, portée par le nom propre, que se constitue son « moi », qu'il parvient à énoncer un « je » et s'inscrire par le temps verbal dans le présent, c'est-à-dire dans le temps et l'espace de son interlocuteur.

Un tel établissement de l'intégrité du sujet aboutit à la disparition de l'article défini, déterminant le nom commun qui est susceptible de renvoyer à une multitude d'autres sujets et à l'apparition de la lettre majuscule du nom propre, désignant la singularité de la personne : « *Et l'homme dit : Je suis Shakespeare. / Et l'homme dit : Je suis Newton. / Et l'homme dit : Je suis Ptolémée...*⁷⁵⁵ ». Accéder à son nom propre permet à l'être de prendre la parole et de sortir ainsi de l'indifférence et de la foule amorphe.

Dans ce sens, Ludmila Charles-Wurtz conclut que tout acte énonciatif est, originairement, une injonction en tant qu'il « *visé une reconnaissance et pourrait se gloser par un impératif – appelez-moi Shakespeare*⁷⁵⁶ ». Ce principe est précisément mis en scène dans le poème « Le mendiant » qui pour se désigner soi-même, préfère un nom commun au nom propre : « – *Comment vous nommez-vous ? – Il me dit : – Je me nomme / Le pauvre.* –⁷⁵⁷ ». Cette désignation renvoie explicitement davantage à sa condition de pauvreté

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 374.

⁷⁵⁶ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 336.

⁷⁵⁷ HUGO, Victor : « Le mendiant », V, 9, *Les Contemplations*, op. cit., p. 263.

qu'à son individualité. Le mendiant efface son identité propre et sa singularité devant une qualité universelle qu'est la pauvreté.

Malgré la condition d'anonymat qu'elle instaure, cette qualité générale aboutit à la reconnaissance du mendiant grâce à l'article défini qui garantit la dénotation de l'expression *le pauvre* ; en même temps qu'il n'accède pas véritablement au statut de l'énonciateur car il ne se démarque que partiellement des autres individus. Il ne se distingue de la foule que partiellement. Le poète prédétermine, en quelque sorte, cette condition du pauvre qui consiste à lui défendre l'accès au nom propre dès le titre même du poème. Constituant le personnage du mendiant en le désignant par le nom commun (« Le mendiant »), il en propose un portrait qui reste situé à la frontière entre l'individu particulier et la foule.

Le poème insinue ainsi que si le mendiant accède à la parole et devient le sujet de l'énonciation, ce n'est qu'en ayant un nom ; mais il suggère en même temps, qu'il ne s'agit d'un sujet de parole que partiellement parce que le nom commun n'est pas un nom véritable. Cela explique pourquoi le mendiant n'a le droit qu'à une seule prise de parole dans le poème en question. Celle-ci peut appartenir à la fois à un homme particulier aussi bien qu'à un ensemble d'individus et rappelle en cela le statut même de la langue, qui est à la fois un objet social et collectif et une prise de parole singulière de l'individu.

Cette idée est soutenue également par Ludmila Charles-Wurtz qui pose que le processus proprement humain de la nomination « *avive le doute du poète à l'égard du langage*⁷⁵⁸ ». Cette conception du langage comme dénomination des objets et des sujets afin de les révéler à l'être, afin de les rendre intelligibles et visibles, correspond à la conception moderne du signe où le signifié et le signifiant sont scellés d'un lien substantiel. Condition de sa manifestation même, en deçà du dialogue auquel elle donne accès, la dénomination instaure un premier dialogue avec le sujet ou l'objet.

Il est ainsi valable, inversement, que « *l'inadéquation du nom à la chose a les mêmes effets que l'absence pure et simple de nom : elle rend la chose muette*⁷⁵⁹ ». C'est précisément ce qu'exprime la conception hugolienne du langage comme le théâtre des relations sociales dans la mesure où « *l'espace social représenté dans la poésie lyrique se définit donc comme le champ d'un affrontement énonciatif*⁷⁶⁰ ». Contre le monologue des figures du pouvoir, la foule des opprimés, c'est-à-dire la foule anonyme, est vouée au mutisme car « *la parole des faibles ne peut s'énoncer qu'en contrebande, dans la mesure où elle n'a pas de lieu propre :*

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 330.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 127.

*le monologue des puissants n'appelle pas d'autre réponse que l'obéissance muette et tend dans cette mesure à saturer l'espace de la parole*⁷⁶¹ ».

La mort, l'exil et le langage

S'inscrit dans cette conception de l'accès à la parole, accordé ou interdit aux morts ou aux pauvres, également la figure de l'exilé et la figure du poète. L'exil signifie pour Hugo non seulement l'éloignement mais aussi l'interdiction de l'expression. De même que la mort chasse l'être du monde des vivants et élimine toute possibilité de retour ou de communication avec eux, la proscription politique correspond à la fois au départ forcé de l'espace géographique des siens et à l'expérience de la privation de la parole. L'exilé « *est seul*⁷⁶² » ; c'est un « *habitant du gouffre et de l'ombre sacrée*⁷⁶³ ».

Dans la conception du langage chez Victor Hugo, l'exil justifie, par conséquent, la parole poétique qui surgit du cœur même du bannissement, de l'éloignement du poète de son pays et de sa langue. Sur le fond de l'expérience ineffable du poète, les figures d'outre-tombe paraissent très proches de la figure du contemplateur. En effet, capables de véhiculer une signification autre, souvent redoutée, tel un surgissement de l'inconnu, ils procèdent, comme le poète, par une confusion proprement poétique entre la parole et la vision, c'est qu'ils permettent, de même que l'acte de contemplation, la reconstitution des formes d'une langue ou d'une vision donnée.

Nous retrouvons ce même rapprochement entre la contemplation, le rêve et la mort dans les commentaires de Ludmila Charles-Wurtz affirmant que le songeur, comme le mort, subit une dépersonnalisation, devient un « *Moi vidé de la personnalité*⁷⁶⁴ ». Ces commentaires s'appuient notamment sur le poème « Billet du matin » – mettant en scène à la fois la confusion entre la mort et le rêve (« *Nous devons être morts dans ce rêve céleste ; il semblait que c'était déjà le paradis. / Oh ! oui, nous étions morts, bien sûr, je vous le dis*⁷⁶⁵ ») et celle entre l'ouïe et la vue – où écouter est synonyme de voir (« *Vous me disiez : Écoute ! et je répondais : Vois !*⁷⁶⁶ »).

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² HUGO, Victor : « A vous qui êtes là », V, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 259.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 262.

⁷⁶⁵ HUGO, Victor : « Billet du matin », II, 14, *Les Contemplations*, op. cit., p. 102.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

Le poète se voit assigner le rôle du prophète et celui du guide de manière légitime car, chassé de l'espace commun, il voit autre chose ou voit les choses d'une autre manière, cherchant ensuite à traduire ses visions dans le langage des humains. Là où le pouvoir se joint au devoir, le poète ira donc « *guider les foules décrépites / Vers les lueurs de l'horizon* » et « *hâter, avec sa clarté, / L'épanouissement sublime / De la future humanité*⁷⁶⁷ ».

Il nous semble que l'image de la foule renvoie précisément à l'incapacité d'une prise de parole effective de ce corps social, car étant anonyme et muet. La foule renvoie à un ensemble d'hommes « *sans qu'on puisse établir de distinction entre eux*⁷⁶⁸ », comme le remarque Pierre Sauvage dans « La vie, la mort à travers l'étude de quelques poèmes du livre IV, *Pauca Meae* » et où, de nouveau, coïncident le regard et la parole. Ainsi le rôle du poète est de guider les peuples qui « *sentent confusément ce que le penseur voit clairement* », afin de « *préciser ses vagues pensées, ses sentiments confus, de donner foi aux illusions, et de s'engager dans l'action, afin d'en indiquer le but*⁷⁶⁹ ».

Venu d'un monde autre, la voix du poète rejoint la voix du mort : leurs paroles renvoient à ce à quoi les vivants n'ont pas accès. Si la pensée ou la parole des vivants peut, comme nous l'avons déjà souligné, réinscrire le mort dans leur temps et dans leur espace, ce principe est valable également pour la parole du poète dont le propre est d'être arraché à la situation d'énonciation d'origine, elle-même déformée par la pluralité des lecteurs et leur éloignement spatio-temporel vis-à-vis de la situation d'énonciation.

L'analogie entre le mort et l'écrivain permet pourtant de souligner la capacité du langage de restituer la présence à l'absence. Cette présence langagière ou textuelle remplace entièrement la présence corporelle : suivant le commentaire de Pierre Sauvage dans « La vie, la mort à travers l'étude de quelques poèmes du livre IV, *Pauca Meae* », s'adresser à un mort peut, comme le veut une conception « *simple et familière* » de la mort, rendre au disparu sa matérialité corporelle lui permettant de vaincre la « *solitude glacée qui enveloppe les morts lorsqu'on ne pense plus à eux*⁷⁷⁰ ».

Si, au contraire, il est également vrai « *qu'une pensée, qu'un élan d'amour les rapprochent des vivants et les réchauffent dans une survie qui ne serait pas purement spirituelle*⁷⁷¹ », nous pourrions poser, de manière analogue, qu'une présence autre

⁷⁶⁷ HUGO, Victor : « Trois ans après », IV, 3, *Les Contemplations*, op. cit., p. 112.

⁷⁶⁸ SAUVAGE, Pierre : « La vie, la mort à travers l'étude de quelques poèmes du livre IV, *Pauca meae* » in *Analyses et réflexions sur Les Contemplations de Victor Hugo, Livres IV et V. La vie et la mort*. Paris, Ellipse Marketing, 1982, p. 71.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁷¹ *Ibid.*

que « *purement spirituelle* », transcendante, mentale, mais matérielle, vocale, charnelle, surgit sur le fond d'un texte littéraire. Ce surgissement correspond au rétablissement de la situation d'énonciation entre le poète et le lecteur, constituant ainsi à chaque fois un événement particulier.

Il nous semble que la célèbre préface des *Contemplations* qui annonce à la fois la disparition et la survie du poète à travers l'écriture, répond exactement à cette conception du langage et de l'écriture qui induit un statut singulier, paradoxal, de la parole, tendue entre la linéarité (la succession, l'avancement dans le temps) et la perpétuité (la pérennité et la stagnation) par inscription ou par enregistrement. Si comme le veut le poète, son livre « *doit être lu comme on lirait le livre d'un mort*⁷⁷² », ce n'est pas seulement parce que le livre retrace sa vie du berceau jusqu'au tombeau. Car si le berceau est, en effet, celui du poète, le tombeau est celui de sa fille et non pas du poète même.

Le poète renvoie ainsi au statut de la parole même – de la parole des vivants qui s'élève comme un écho à l'inaudible parole des morts. Le recueil des *Contemplations* est bâti sur le rapprochement même entre le langage des morts et la parole poétique. Le poète devient dès lors un survivant et un sur-vivant, un revenant rapportant *en* paroles ce qui, par définition, est indicible. Comme le souligne également André Ughetto dans son étude « Le thème de la survie dans *Les Contemplations* », c'est en ayant « *pris en quelque manière la connaissance de la mort* » et en l'ayant « *sentie toucher à la chair de sa chair, ressentie en son âme*⁷⁷³ », que Victor Hugo, ce « *vainqueur de la mort* » convertit l'absence en paroles – en paroles qui donnent lieu *au* monde, qui aboutissent à la présence *du* monde.

⁷⁷² HUGO, Victor : « Préface », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷³ UGHETTO, André : « Le thème de la survie dans *Les Contemplations* » in *Analyses et réflexions sur Les Contemplations de Victor Hugo, Livres IV et V. La vie et la mort*, *op. cit.*, p. 126.

Chapitre troisième : L'indicible

Nous souhaitons, en dernier lieu, observer l'au-delà de la figure poétique où le sens ne parvient pas à se manifester. Il s'agit d'une telle disposition du langage vis-à-vis du vécu où l'intensité affective de l'expérience excède celle que la langue désigne habituellement. Les formes linguistiques deviennent insuffisantes à exprimer l'ampleur, l'étendue de l'émotion. La signification s'écroule dans la profondeur même de l'insignification et de l'impossible partage de l'expérience – expérience restée muette, elle-même vouée à l'inconnaissable et à l'imperceptible. Parvenir à communiquer ce qui s'éloigne du sens commun, où la figure poétique devient à la fois description et explication de ce qui reste caché aux autres, reste un événement précieux. Il est menacé par le mutisme interprété notamment du point de vue de l'éthique.

Nous aborderons les tentations de description ou de qualification, chez les deux poètes, de ce qui s'étend au-delà du langage, de la figure et de l'image. Nous aboutirons à la notion de l'*indicible* où le langage verbal est destitué de toute capacité de signification et où il s'écroule dans le non-manifesté, la non-apparition. Afin de cerner les traits d'un tel événement qu'est cette non-manifestation de la signification, nous tenterons de résumer quelques remarques sur l'inquiétant phénomène de l'indicible.

Définitions et recherche de la méthode

Comme l'annonce d'emblée l'auteur de l'essai sémiotique sur l'indicible, *Les récits du génocide, sémiotique de l'indicible*, il s'agit d'une notion peu traitée dans les sciences du langage. Soutenant que « *tout ce qui est humain est dicible*⁷⁷⁴ », l'indicible est identifié par l'auteur à « *la part inavouable de l'homme*⁷⁷⁵ ». Il inscrit ainsi la réflexion sur l'indicible dans une perspective sociale du langage que nous avons développée précédemment où, comme le formule Umberto Eco dans *La structure absente*, « *sous chacun de ces processus de*

⁷⁷⁴ RINN, Michael : *Les récits du génocide, sémiotique de l'indicible*. Lausanne / Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 11.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

*communication, il existe des règles ou des codes qui reposent sur une certaine convention culturelle*⁷⁷⁶ ».

Si la signification est fixée par la convention au sein d'un ensemble des usagers de cette signification, l'auteur propose de penser la non-signification comme l'absence du lien social et de la convention, aboutissant à ces « *lieux de l'indicible*⁷⁷⁷ » qui « *n'ont d'existence qu'à l'écart des conventions langagières, donc culturelles, établies* ». Cette définition explicite également le phénomène de figuration poétique telle que le décrit Michel Deguy, en tant que manière de *tourner autour* du nom, en tant que manière de s'approcher d'une réalité difficile à nommer.

Si la figure ainsi définie permet d'éviter le basculement vers la non-expression et la non-signification, au-delà de ses limites s'étend le domaine de l'obscur phénomène d'indicible. Celui-ci pourrait être articulé et cerné comme l'anéantissement du principe sémiotique fondamental, à savoir l'unité du signe, constituée par la simultanéité et l'indivision du signifiant et du signifié. Contrairement à une telle formulation, l'indicible, comme le constate également Michael Rinn, implique la présence d'un référent et l'impossibilité de l'exprimer ou, en d'autres termes, la rupture entre l'expression et l'expérience.

La rupture de la communication est accompagnée par une rupture de la signification où aucun signe ne correspond à *ce qui* est à exprimer, à *ce qui* cherche à être exprimé. Ainsi l'exemple des récits de témoignage du génocide conduit Michael Rinn à formuler l'inadéquation entre le langage et le souvenir, se demandant, en effet, que « *si l'anéantissement a détruit la capacité des êtres à communiquer, comment peuvent-ils alors dire leurs souvenirs ?*⁷⁷⁸ ».

Michael Rinn résout cette aporie en posant la certitude d'une manifestation non-verbale d'une expérience dont la forme reste inexprimable au sein de la sémiotique verbale. Il pose ainsi, en effet, que « *l'indicible est à la place de quelque chose qui est quelque chose. L'indicible relève donc du domaine cognitif : il est dicible*⁷⁷⁹ ». La présence et la manifestation restent effectives mais non partageables. Ce que suggère le phénomène d'indicible, c'est le constat d'une expérience non-partagée, l'affirmation de l'existence et de la présence d'une chose à laquelle la convention n'a assigné aucun nom.

⁷⁷⁶ ECO, Umberto : *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Trad. fr. de Uccio Esposito-Torrigiani. Paris, Mercure de France, 1984, p. 12.

⁷⁷⁷ RINN, Michael : *Les récits du génocide, sémiotique de l'indicible, op. cit.*, p. 17.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

Comme le montre l'essai de Michael Rinn, la lecture des récits du génocide indique que l'indicible est ce qui ne peut pas « *générer les concepts* », sachant que ceux-ci représentent précisément des formes « *traduisibles en un langage partagé par une communauté linguistique donnée*⁷⁸⁰ ». Ce qui résiste à la schématisation et à l'expression est un monde au-delà du monde communément partagé. Ainsi « *l'indicible dit une absence*⁷⁸¹ » car ce que dit l'absence du langage est l'absence du caractère commun de l'expérience. L'indicible indique l'absence du partage, c'est-à-dire l'absence du moment de la conceptualisation du vécu.

Il nous semble que s'impose ainsi la nécessité d'affirmer une obscure présence qui se manifeste mais ne se manifeste pas en images, en pensées, en mots. Elle demeure non-conceptualisée, inconnaissable, impartageable, elle n'est qu'une fragile expérience quasi hallucinatoire, mais d'une indéniable puissance affective. Comme nous le verrons tout au long des analyses qui suivent, c'est sous la forme de l'affect que se manifeste l'expérience, que surgit le souvenir, que se conserve la connaissance.

Si donc, premièrement, l'indicible est inatteignable, il est tout autant incontestable et irréfutable. S'il est, deuxièmement, impartagé et impartageable, il est profondément unique, individuel, subjectif : il se réfère à « *un ensemble signifiant différent du mondain conventionnel*⁷⁸² ». En tant qu'absolument privatif, il ne peut donc être que corps, affect. Malgré la partageabilité de toute expérience sociale, le corps et la vie peuvent se manifester malgré et contre l'ordre social. Si l'indicible est l'ultra-mondain, c'est qu'il est anti-social, contra-social, asocial.

L'indicible se manifeste donc comme un langage des affects et ce vécu incontestable, cette chose indescriptible, est l'unité de l'affect formée à partir de l'axe entre la douleur et la joie. Fonctions de la vie, subordonnées à la sur-vie, ces deux pôles génèrent le mondain et la signification. C'est pour cette raison que Rinn suggère en conclusion de son ouvrage sur les récits de génocide que l'indicible, dans sa portée absolue, ne peut être pensé qu'en dehors du corps, qui est déjà limite, déjà forme, déjà sens : « *Il faut tenter de penser l'indicible comme un lieu sans lieu puisque, sans corps, il est sans limite*⁷⁸³ ».

Comme le montre l'étude lexicale élaborée par Michael Rinn, l'indicible est affilié à ce qui relève du domaine du langage, de la parole et de l'expression, à savoir l'ineffable, l'inexprimable, l'innommable, l'inénarrable, l'indéfinissable, l'indescriptible, l'inconcevable,

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² *Ibid.*, p. 272.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 279.

l'inexplicable ; ou encore à l'abstraction, comme l'inimaginable, l'impensable, l'incommensurable.

Mais l'indicible peut être désigné également par un terme appartenant aux domaines étrangers et extérieurs à l'acte d'abstraction, de pensée ou de langage : celui de l'inadmissible. Alors que dans le premier cas, l'indicible renvoyait à la représentation de l'objet par le langage, l'inadmissible renvoie plus explicitement à la relation affective entre le sujet et l'objet ainsi qu'à la convention entre les sujets de la parole. Ainsi l'indicible en tant qu'inadmissibilité renvoie à l'inacceptable ou encore à l'insoutenable, à l'intolérable ou à l'insupportable. La limite du langage coïncide très précisément avec la limite de l'expérience et du vécu en tant que vécu – au-delà duquel cesse l'expérience, s'interrompt l'émotion, s'arrête la vie, s'étend l'invivable. L'extrême expérience est située aux extrémités de la vie, là d'où la vie se retire : elle frôle la mort.

Une telle expérience-limite coïncide avec l'absence de l'expression en étant impartagée et impartageable. L'extérieur est perçu de manière inintelligible. Voué ainsi à l'intimité du sujet, il correspond littéralement à l'hallucination. Chez Michael Rinn l'indicible correspond à l'anéantissement des facultés cognitives et communicationnelles car « *comprendre les choses du monde présuppose la maîtrise de toutes ces opérations : soit les données nouvelles peuvent être assimilées à d'autres dont le contenu est déjà connu, soit elles se confondent avec des données anciennes*⁷⁸⁴ ». L'abolition des facultés d'abstraction qui interrompent l'identification entre l'aspect particulier d'une expérience et l'universalité de sa signification conduit inévitablement au retrait du langage.

Seule l'intensité de l'affect, seul l'ébranlement affectif du sujet, indique et témoigne d'une expérience et d'un vécu, voués à rester cachés dans l'obscurité de l'inqualifiable. C'est au cœur même d'une telle expérience sans issue, au plus profond de l'intimité du sujet, qu'advient l'écroulement de la signification. Suivant la conclusion de Michael Rinn « *une fois à l'"extérieur", il [le personnage principal] meurt de sa survie, car il ne saurait partager son savoir. La raison de cette communication "impossible" est liée au contenu de l'échange proposé. Comme celui-ci n'a pas de contenu autre que le vide, il est par définition "indicible", donc inéchangeable*⁷⁸⁵ ».

Il s'ensuit que le volet logique du fonctionnement discursif de l'indicible, posant que le mutisme découle de l'impossible dénotation qui rend ce langage inintelligible, n'est qu'une conséquence de la fonction de communication du langage soudainement rompue. C'est ce que

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 158.

semble indiquer également l'exemple de la censure. C'est précisément à travers ce phénomène qu'est abordé l'indicible dans l'étude « *La censure ou le sens de l'ineffable* » d'Eden Viana-Martin qui propose de penser les lieux de l'indicible en termes d'un refus commun qui déterminera la sensibilité d'une communauté de personnes : « *Si l'indicible ne peut être dit, l'innommable ne peut être nommé, car trop vil et abject*⁷⁸⁶ ». Aller au-delà du dicible signifie ainsi « *rompre les barrières qui constituent les limites de la norme, déchirer les cadres posés et imposés*⁷⁸⁷ ». Le rôle de la censure est alors d'« *essuyer et nettoyer les excès du déluge* » et de « *couper ce qui n'aurait pas dû être écrit*⁷⁸⁸ ». Suivant le propos de Barthes au sujet de la jouissance qui « *in-dicible, et inter-dite [...] se trouve donc entre les dits, inscrite dans les mots, mais inaccessible, la "chose" érotique échappant à tout signifiant*⁷⁸⁹ », est indicible tout ce à quoi ne correspond aucun signifiant dans la langue ; tout ce qui, à partir d'une inter-diction, se situe littéralement entre les signifiants. La désignation directe étant défendue, l'indicible doit être contourné. On peut s'en approcher mais il reste hors de la portée de la connaissance.

C'est pourquoi Michael Rinn, lui aussi, formule l'hypothèse que « *c'est dans le fait communicatif que le génocide est "indicible"*⁷⁹⁰ ». Le discours se réfère à ce que Rinn désigne comme une *réalité négociée*, tributaire d'un « *accord délibéré de la part des partenaires en jeu*⁷⁹¹ ». Le désaccord représente alors une rupture du discours et un impossible rapport entre les interlocuteurs et mène à la destruction de la réalité – dont la matérialité est d'ordre social. La limite de l'impossible négociation sociale, aboutissant à l'abolition du lien social instauré, est le meurtre.

C'est pour cela que, rapporté au non-négociable par excellence, la seule véritable limite et transformation en un anti-langage a lieu au moment où la mort doit passer par le langage, où le langage donne la mort, où donner la mort signifie dire la mort. L'impossibilité de la négociation du meurtre conduit à l'indicible par excellence : elle « *équivaut à la destruction de la réalité sociale que les interlocuteurs ont constituée ensemble*⁷⁹² ».

Malgré l'impossible schématisation et l'incapacité de représentation de certaines expériences, là où l'inacceptable se confond avec l'inconnaissable et l'indescriptible, les deux

⁷⁸⁶ VIANA-MARTIN, Eden : « *La censure ou le sens de l'ineffable* » in MURA-BRUNEL, Aline et COGARD, Karl (dir.) : *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 223.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 228. L'auteur renvoie à l'ouvrage *Le plaisir du texte* de Roland Barthes.

⁷⁹⁰ RINN, Michael : *Les récits du génocide, sémiotique de l'indicible*, op. cit., p. 178.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

poètes tentent de rendre compte de cette expérience limite du langage qui est de nature poétique (aboutissant au langage figuré) et post-poétique (aboutissant au mutisme et au silence).

L'indicible est envisagé, chez Michel Deguy, sous trois acceptions qui s'emboîtent et se complètent. L'indicible renvoie ainsi à une signification qui ne peut pas être reçue – c'est l'insoutenable, l'invivable, l'inaudible même ou encore l'inavouable. L'indicible est, ensuite, une signification cachée, inaccessible aux sens, à la perception, à la pensée : c'est l'énigmatique. Il est, enfin, une signification qui ne se laisse pas concevoir et émettre : c'est l'incomparable.

Nous étudierons, dans un premier temps, les représentations des deux premiers cas de figure qui semblent être substantiellement liés au passage entre l'expérience individuelle vers sa représentation partageable et commune. Conformément à la conception sociale du langage, nous verrons ensuite que le creux circonscrit par l'indicible au sein des formes telles que la signification, l'image, la connaissance ou la pensée est indicateur de la vacuité de toute forme sémiotique, logique, abstraite.

L'indicible est par définition ce que la langue évite de dire ou de nommer et ce qu'une communauté linguistique considère, pour des raisons diverses, comme insupportable ou insouhaitable. L'indicible, c'est ce qu'il faut euphémiser, comme nous l'avons lu chez Michel Deguy ; c'est ce qui doit être, littéralement, embelli – afin que son effet soit atténué et adouci. Ainsi « *l'euphémisme tourne autour de l'indicible ; affuble l'ineffable*⁷⁹³ », en même temps que le langage figuré « *euphémise le redoutable*⁷⁹⁴ ».

L'indicible, c'est ainsi tout à la fois ce qui déplaît, ce qui gêne et ce qui effraye. C'est le terrifiant comme nous le verrons notamment chez Victor Hugo. C'est aussi ce qui inspire de l'aversion, du dégoût. Ainsi Michel Deguy reprend-il dans *La raison poétique* la définition de la périphrase d'Isidore de Séville, posant qu'elle cherche à contourner précisément « *ce qui est repoussant*⁷⁹⁵ ». L'indicible est déterminé par un double principe, celui de la convention d'une communauté et celui de la sensibilité de cette communauté.

Identifié au terrifiant, l'indicible renvoie à ce qui ne devrait pas être exposé ou représenté, à ce qui ne peut pas apparaître et surgir en tant que visible. Comme l'écrira Michel Deguy d'une manière profonde dans le texte suivant, c'est ce qui est « *imprésentable, impossible à considérer ensemble en faisant société. Ainsi ce que nous avons vu, entendu, et*

⁷⁹³ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 169.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 152.

comme on dit, "vécu", n'aura pas été photographiable, cartographiable. Ces instants ne peuvent pas être projetés en surface, transformés en vista, s'exposer. Il n'y a pas de pornographie de l'agonie⁷⁹⁶ ».

Mais le domaine de l'indicible recouvre aussi entièrement le domaine de la folie. Suivant le raisonnement de Michel Deguy dans le recueil *Actes*, l'impartageable expérience est d'emblée une expérience qui inspire l'horreur. Ayant franchi l'infranchissable, cette expérience elle-même doit rester inaccessible à la société et sa représentation doit en être exclue : « *La barrière invisible et souveraine qu'en fait les écrivains ne franchissent pas, les hommes qui la franchissent, ce fut malgré eux, les voici entourés de soin, d'horreur, dans les prisons, les asiles ; ils ont fait sécession, les voici retranchés d'un mur de hautes pierres infranchissables⁷⁹⁷ ».*

Parmi les concepts irreprésentables, la mort tient une place centrale chez Hugo comme chez Deguy. Obscur du point de vue logique, du point de vue de la référence et de l'abstraction, sa signification est complexe notamment dans la perspective de sa place dans la société. En tant qu'un « *nom de tous les noms, le plus fascinant de tous à cause de cette protection qui l'entoure, de cette expulsion qui le double et le garde de toute reconnaissance, de tout jugement d'identité⁷⁹⁸ »*, la mort exprime un double abîme. L'impossible représentation de l'expérience de la mort de l'autre, impliquée par l'impossible expérience de sa propre mort dont la représentation (telle que l'expression absurde « ma mort ») renvoie à un référent introuvable, à une réalité nulle car inéprouvable, invivable – et, par conséquent, inconnaissable, indescriptible.

Le concept de mort qui « *ne m'arrive que par les autres ; de côté, déplacé(e)⁷⁹⁹ »* conduit à une mise à l'épreuve de la langue même et illustre son mécanisme profond. La langue est fondamentalement constituée de l'expérience de l'autre qui nous est léguée car « *le don est héritage, legs ; la "communication" est disposition testamentaire⁸⁰⁰ »*.

⁷⁹⁶ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 75.

⁷⁹⁷ DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 191.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 127-128.

⁷⁹⁹ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 150.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

Mort, corps et abstraction (Deguy)

Si la mort ne peut pas être à la fois vécue et énoncée, elle est l'emblème même de l'objet poétique, de la *chose de la poésie*. Destinée à désigner l'absence, ayant un contenu purement négatif, elle est vaine tentative de schématiser l'acte d'abstraction qui l'établit. Ainsi « *le savoir de la mort*⁸⁰¹ » s'écroule en son contraire, étant « *identique au non-savoir de la mort, puisqu'elle n'est ni éprouvable, ni pensable*⁸⁰² ». De l'inéprouvable à l'impensable, la mort, le concept indicible par excellence, devient l'antonyme même de la notion de corps, le pôle opposé, indicible dans son absolue et profonde matérialité.

La distance qui les sépare serait alors maximale et absolue. Mais leur proximité sonore permet d'établir un rapprochement qui suit le mouvement de l'interrogation de Philippe Jaccottet dans la série de poèmes « Parler » du recueil *À la lumière d'hiver*, sur la différence et la nature des concepts *peur* et *fleur*⁸⁰³. Ainsi malgré les apparences, y aurait-il une différence entre les paronymes – permettant de souligner la proximité des signifiants et de relativiser l'apparente différence des signifiés – tels que *douleur* et *couleur* ? De quelle nature est alors cette distance – en quoi consiste-t-elle, qu'est-ce qui la motive, la creuse, la maintient ?

De même que les termes *peur* et *fleur* chez Jaccottet, le verbe mourir contribue à remettre en question la nature de la référence linguistique, de même que celle du signifiant. Invitant à une réflexion sur la signification des expressions des sentiments ou des émotions, le verbe mourir englobe une tension intérieure. En effet, il oscille, comme l'exprime Michel Deguy dans *À ce qui n'en finit pas : thrène*, entre le verbe d'état et le verbe d'action : « [...] *il y a un mois mourait ma femme, je ne peux dire tu mourais, d'un tu affolant, sans destinataire, et je dis bien "mourait", non pas déperissait ou lisait ou voyageait ou dormait ou riait, mais "mourait", comme si c'était un verbe, comme s'il y avait un sujet à ce verbe parmi d'autres*⁸⁰⁴ ». Du point de vue analytique et logique, ces mots socialement difficiles et

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ JACCOTTET, Philippe : « Parler » in *À la lumière d'hiver*. Paris, Gallimard, 1994 (première édition 1977), p. 41 :

*Parler est facile, et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de chose :
[...] tous les mots sont écrits de la même encre,
"fleur" et "peur" par exemple sont presque pareils,
et j'aurai beau répéter "sang" du haut en bas
de la page, elle n'en sera pas tachée,
ni moi blessé.*

⁸⁰⁴ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 36.

affectivement lourds, chargés d'un vécu douloureux, font-ils partie d'une même langue, désignent-ils de la même manière, renvoient-ils au même type de réalité ?

De l'expulsion à la fascination, le concept de mort occupe peu de place dans la langue. L'euphémisme, le bien-dire, est l'unique manière de dire l'insoutenable ou l'inavouable. C'est ce que la poésie, l'art, les représentations culturelles, en essayant d'en proposer des représentations, tentent de corriger partiellement et infiniment, en cherchant la juste valeur, en se proportionnant à la profondeur du creux et à l'immensité de la relation entre l'expérience et le langage, ainsi qu'à l'étendue de l'angoisse à laquelle il est identifié, à laquelle il renvoie. L'absence de représentation de la mort, cette condition « *de mortel, d'inconnu, d'éphémère, d'incertain*⁸⁰⁵ », tel un réel « *ignoble, bref, invisible, insignifiant, insensé*⁸⁰⁶ », pousse le poète à se demander « *pourquoi ne dit-on pas aux gens qui meurent qu'ils vont mourir. Quelle en est la vraie raison ?*⁸⁰⁷ ».

Expulser la mort de la vie, du milieu de la vie, signifie, pour le poète, de voiler le plus visible. La mort est tue par choix de facilité car suivant Michel Deguy dans *L'énergie du désespoir*, « *avouer le plus manifeste est le plus difficile. Ce qui se voit le plus est ce qu'on tait, comme la monstruosité patente de quelqu'un est ce dont on ne parle pas. Or chacun affiche en quelque façon une laideur ou un défaut manifeste irregardable*⁸⁰⁸ ». Plutôt que d'accepter cet irregardable au sein de toute langue, de toute société, de toute culture, le poète préfère-t-il, du fond de sa souffrance, à la connaissance l'ignorance et à l'expression et aux formes communes l'expérience en tant que « *la complète confusion des langues*⁸⁰⁹ » ? Préfère-t-il ainsi l'inhumain à l'humain, celui du « *milieu de l'océan, du désert, de la montagne, là où l'humain n'aurait jamais dû se répandre, où le principe d'anthropie changea la mort en une autre mort [...]*⁸¹⁰ » ?

Une telle rupture de la représentation conduirait, d'un mouvement régressif et destructif, à un néant originaire et apocalyptique que le poète dépeint dans *Tombeau de Du Bellay* comme le devenir d'un acte de représentation à travers l'absence, passant par le milieu même de la préposition *sans* : « *[...] sans / jour, sans pensée, sans emploi, sans forme antique du corps, sans répartie, sans face, sans loi, sans haine, sans regard, sans faute, sans projet, sans force, sans secours, sans sexe, sans foyer, sans rien, sans mémoire, sans foi, sans doute, sans (in)certitude, sans bruit, sans âge, sans toi, sans agonie, sans préjugé, sans*

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰⁷ DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 127-128.

⁸⁰⁸ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 43.

⁸⁰⁹ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 214.

⁸¹⁰ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 82.

désespoir [...]»⁸¹¹ ». Constitué, selon la répartition traditionnelle, d'éléments et de termes essentiellement abstraits, c'est-à-dire de noms communs qui renvoient aux idées et aux concepts plutôt qu'aux objets, le texte souligne l'ubiquité du langage et de la pensée comme formes de vie qui façonnent le réel. Leur retrait et leur absence éliminent, effacent le réel.

Le poète identifie cet étrange commerce entre l'abstraction, substantiellement partagée et constitutive de la relation à l'autre ; et le particulier dont le corps est la source, au phénomène d'*habitude*, définissant l'âme comme un « *corps étranger dans le corps*⁸¹² ». C'est ce qu'enseigne précisément l'article « Mortalité » dans *Le sens de la visite* de Michel Deguy :

Il va falloir mourir

Le poème commencerait par

L'âme est un corps étranger dans le corps

Et se terminerait par

*On s'était bien habitué à vivre*⁸¹³

Si apprendre à vivre est une évidence, apprendre à mourir doit l'être aussi, nous enseigne le poète. Car l'on meurt avec le même corps, dans le même corps, pour le même corps. C'est précisément avec cet argument que le poète appelle à chercher des manières de mourir – d'affronter le deuil ainsi que sa propre mort et de parvenir à les accepter. Le souhait formulé est bien celui d'un poème qui « *commencerait par* » et « *se terminerait par* » – par la proposition des formes possibles de la mort, afin de ne pas la laisser creuser le vide à l'infini comme le deuil que décrit Deguy : « *Disjoint, disloqué, à une profondeur insoupçonnée (de moi), je suis peut-être déjà détruit*⁸¹⁴ ».

Énigmaticité

Les dernières lectures confirment l'hypothèse selon laquelle l'indicible est circonscrit essentiellement par l'expérience profondément individuelle et singulière. Il s'ensuit que si

⁸¹¹ DEGUY, Michel : « {d, e, o, r, x} » in *Tombeau de Du Bellay, op. cit.*, p. 221.

⁸¹² DEGUY, Michel : *Le sens de la visite, op. cit.*, p. 192.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène, op. cit.*, p. 55.

l'indicible correspond à l'inconnaissable jusqu'au point de conduire à l'énigmaticité fondamentale du monde, ce que laissent croire les écrits de Michel Deguy aussi bien que la poésie de Victor Hugo comme nous le verrons plus tard, cette énigmaticité désigne le néant qui surgit au sein d'une forme impartageable et qui vient donc s'opposer directement à la signification commune, établie sur le fond d'une croyance partagée et constituée sur le mode collectif.

Il s'ensuit également que la connaissance, la pensée, l'image ou toute autre forme de signification sont des formes collectives et qu'en conséquence, à part la relativité de toute forme qui en découle, toute tentative absolument individuelle et particulière de saisir ou de constituer le réel, aboutit inévitablement au néant, à l'absence de représentation, à l'indicible. Un tel monde « *à jamais irregardable en face, le neutre, sujet "réel" de l'énigme*⁸¹⁵ », le monde relevant du domaine de « *l'inéclairecissable*⁸¹⁶ », contraint la langue à exprimer l'expérience particulière d'un individu, empruntant les formes partageables qui constituent cette langue, à emprunter la voie de l'expression énigmatique, c'est-à-dire de l'expression figurée.

La figure ou le trope consisteraient alors à dévoiler ce qui appartenait au domaine de l'invisible. Comme le souligne Michel Deguy en citant la définition de la périphrase chez Lausberg, les tropes ont, premièrement, recours à la suggestion de la signification « *d'une manière surprenante*⁸¹⁷ » ; deuxièmement, ils tendent également à « *éviter des expressions quotidiennes et d'instaurer une forme d'obscurité*⁸¹⁸ ». Lausberg affirme donc explicitement qu'« *utiliser des tropes, c'est parler par énigmes*⁸¹⁹ ». Parler par figures signifie, selon cette définition, être surpris par une forme devinée ou déchiffrée du monde voué à l'obscurité. Cette obscurité correspond, comme nous l'avons déjà indiqué, à l'absence du partage, à l'impossible, à l'inexistante singularité de la signification.

Ce sera, en conséquence, dans la distance croissante entre les individus et la différence entre leurs expériences respectives que s'ouvrira un insondable abîme, que se répandra la non-signification, c'est-à-dire le néant ou, selon Deguy, cet « *insondable entre nous différence disais-je / L'abîme comme on dit s'il vaut la peine / D'insister sur ce vide encore à l'approche duquel / Quand nous nous resserrons grandit la différence / Identique à rien*⁸²⁰ ». Si nous avons identifié l'expérience singulière, affective, de tout individu à la source des formes

⁸¹⁵ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 52.

⁸¹⁶ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 145.

⁸¹⁷ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 174.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁸²⁰ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 196.

sémiotiques nouvelles, le poète affirme que l'esseulement et l'absence conduisent au retrait de la signification et destituent le poète de sa capacité de création :

*Est-ce que je vais percer quelque secret
À force de tristesse creusante ? Ce n'est pas sûr
L'abîme se creuse ; pure occasion de
Découvrir l'étendue du désastre.⁸²¹*

Comme l'insinuent ces dernières lignes, l'abîme est ouvert à partir de la « *tristesse creusante* », à partir d'une émotion dépassant la limite du supportable, de l'habituel, du connu. La poésie peut l'atténuer, la rendre plus commune – plus habituelle, plus supportable. Toujours dans sa double préoccupation à la fois logique et éthique, la poésie « *se joue là où le désir de l'intervalle, du dis-poser, se fait entendre. Je parle de ce qui n'est pas l'objet de la psychanalyse, de ce qu'elle ne peut pas connaître, qui n'est peut-être pas "objet" ; de ce qui peut nous re-disposer à être ensemble ; d'une objectivité d'avant l'objectivité scientifique⁸²²* ».

L'indescriptible, l'inconnaissable : la mort

C'est, en effet, de l'aspect incommensurable du « *vertige de la déception irrémédiable révélée⁸²³* » que le poème puise son « *énergie du désespoir⁸²⁴* » et offre, comme le formule Martin Rueff dans son étude *Différence et identité*, « *la représentation d'une expérience qui se soustrait à la représentation de l'expérience⁸²⁵* ». Comme le suggère le titre du recueil de Michel Deguy *À ce qui n'en finit pas*, étant toujours à ses débuts, toujours à recommencer, l'impossible représentation, l'incessante sémiose est, du point de vue strictement logique, inachevable. Elle est inachevable, car elle est exclusivement individuelle : elle ne fait pas objet d'un commun accord.

⁸²¹ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 13.

⁸²² DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 144 .

⁸²³ *Ibid.*, p. 29.

⁸²⁴ Titre d'un des ouvrages poétiques majeurs de Michel Deguy.

⁸²⁵ RUEFF, Martin : *Différence et identité*, op. cit., p. 277.

Ainsi là où le poète se demande « *comment faire qu'ait lieu / Ce qui ne peut avoir lieu / L'un-peu suffira-t-il, tenant lieu ?*⁸²⁶ », l'inconnaissable rejoint l'indécidable au sein d'une présence amorphe dont la difformité profonde se change en l'absence même, où nulle disposition, nulle disproportion, nulle distribution ne viennent interrompre le vide infini et insaisissable, cette « *vibration nihile / Du tout ET rien*⁸²⁷ ». Telle une ultime signification qui serait l'ultime métaphore, régie par le principe de l'inachevable, cher à Michel Deguy et que Claude Esteban résume ainsi : « *Finir, ne pas finir. Dénier de la métaphore ultime. Ligne de fuite qu'on n'atteint jamais*⁸²⁸ ».

Une telle indécidabilité, étant en soi, pour le redire encore une fois, radicalement impartageable et profondément subjective, mène inévitablement à l'invisibilité de ce vide, de l'unité, de l'amorphe, du non-figurable, du non-schématizable. Ainsi la figure poétique, cette « *hantise de l'(in)nommable*⁸²⁹ », consiste à « *proportionner sa vie au néant par l'œuvre*⁸³⁰ ». Comme Jean-Pierre Moussaron résume la poétique du visible de Michel Deguy, « *la figuration poétique est fondamentalement création de visibilité*⁸³¹ ». De l'invisible au dicible, le poème s'étend « *entre le silence et le contour*⁸³² ».

L'indicible, c'est l'informe, c'est-à-dire ce qui ne se laisse concevoir à travers aucune image, ce qui n'établit aucune relation, ce qui ne parvient pas à ressembler. Dire la mort reviendrait ainsi à décider, à concevoir, avec les autres ou pour les autres, à quoi elle ressemble, comme quoi elle est. C'est uniquement au sein d'une telle relation, en étant comme une autre chose, qu'elle peut se laisser appréhender. C'est à cause de cette incomparabilité constitutive, de cette « *ineffabilité du singulier*⁸³³ » qui est « *est indicible dans sa singularité "absolue"*⁸³⁴ » que le rôle de la pensée et de l'imagination est « *de dispenser aussi l'unité, de la renvoyer au multiple, conjurant l'hypostase de l'Un*⁸³⁵ ».

L'unité, ou l'absence de voix, c'est-à-dire le silence, l'*inconnue X* comme désigne Cécile Mainardi dans son étude « La déhiscence référentielle chez Michel Deguy ou

⁸²⁶ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 12.

⁸²⁷ Ibid.

⁸²⁸ ESTEBAN, Claude : « D'une ligne qui serait celle de l'horizon » in CHARNET, Yves (dir.): *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., p. 52.

⁸²⁹ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 162.

⁸³⁰ Ibid., p. 82.

⁸³¹ MOUSSARON, Jean-Pierre : *La poésie comme avenir : essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, op. cit., p. 66.

⁸³² DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 192.

⁸³³ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 163.

⁸³⁴ Ibid.

⁸³⁵ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 32.

l'inconnue X »⁸³⁶, ce fond amorphe, cette absence d'expression, aboutit au retrait du langage, au mutisme et au silence. Si le poète cherche à savoir « *comment parler si l'unité innommable est ce qui tient, en s'en retirant [...]* »⁸³⁷, il cherche, en réalité, à décrire ce « *réfèrent secret voire absent* »⁸³⁸, cet étrange anti-objet d'un *rien du tout*. Cette *image* par excellence car étant *inimaginable*, est fondée sur l'intenable fond de contrariété, où « *plus rien ne provient, ne parvient, du "tout". Chute de métonymie ; rupture de symbolisation* »⁸³⁹.

Enfin, c'est précisément à partir de l'absence ou du manque de ses représentations que la mort est identifiée à l'immensité, à l'infini, à la démesure même, rapprochée par Deguy à l'inconsolable et à l'irréparable. La mort, c'est la connaissance ultime qui s'effondre en sa propre négation, c'est-à-dire la liberté de « *reconnaître enfin l'irréparable* »⁸⁴⁰. Perte sans égale, elle est inimaginable, irreprésentable autrement que sur un mode négatif, comme un anti-concept, une anti-abstraction, un anti-langage. La mort correspond en cela précisément au concept de *Dieu* dont l'universalité et l'absence substantielle de réfèrent aboutit à son absolue inconnaissabilité ainsi qu'à sa profondeur infinie et insondable, telle « *l'inconnue en tout connu, le creux au centre de cet hôte étranger* »⁸⁴¹.

Comme nous l'avons déjà esquissé, la mort est un des concepts les plus énigmatiques de la langue, de toute langue. C'est un concept indicible dans le sens où sa description serait inachevable et inchoative, toujours à recommencer. Elle aboutit soit au silence, soit au chant (tel Orphée), soit aux œuvres poétiques entières où elle cherche à se dire (telles *Les Contemplations* de Victor Hugo, tel *À ce qui n'en finit pas : thrène* ou encore *Desolatio* de Michel Deguy). Deguy circonscrit dans *Actes* précisément ce principe poétique : « *tout poème est peut-être une sorte de répétition-symbolique, de variation rituelle, de danse-transposition de cette approche de la mort* »⁸⁴².

L'acte poétique, tel que le définit Michel Deguy, permettrait en effet, de dire la mort, en disant sa ressemblance avec autre chose. La figure trouve l'introuvable : le comparant de la mort. Le poète, telle une bouche d'ombre située au bord de l'abîme, se tient, pour dire l'impossible, au « *bord du monde* »⁸⁴³ comme le suggère Michel Deguy dans *Gisants*. Du

⁸³⁶ MAINARDI, Cécile : « La déhiscence référentielle chez Michel Deguy ou l'inconnue X », in CHARNET, Yves (dir.): *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., pp. 155-156.

⁸³⁷ DEGUY, Michel : *Gisants. Poèmes III 1980-1995*, op. cit., p. 62.

⁸³⁸ MAINARDI, Cécile : « La déhiscence référentielle chez Michel Deguy ou l'inconnue X », in CHARNET, Yves (dir.): *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., p. 156.

⁸³⁹ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 91.

⁸⁴⁰ Ibid., p. 134.

⁸⁴¹ DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 128.

⁸⁴² Ibid., p. 127-128.

⁸⁴³ DEGUY, Michel : « Au lever je me suis levé... », *Gisants. Poèmes III 1980-1995*, p. 78.

cœur même de ce rien la poésie refait de la présence au sein de la langue, en langue, tel un « *clignotement / De l'apparition qui s'éclipse en elle-même / À l'effacement, au bord du monde*⁸⁴⁴ ».

L'imperceptible, l'indescriptible est dès lors identique à l'invisible là où la présence, une présence, ne peut pas être niée. La capacité de la figure de partager l'intimité profonde justifie dès lors son incontestable nécessité. Car c'est « *parce qu'il n'y a aucun mot qui dise cette chose incontestable dans l'expérience et qui n'a pas la nature d'un objet perceptible / descriptible tel un poisson ou une pomme, qu'il y faut des phrases, de la langue, de l'approchement, de la prosopopée (des figures), etc., jusqu'à configurer ce qui se soustrait*⁸⁴⁵ ».

Or si le concept de la mort reste profondément indicible, si son comparant reste introuvable, si elle ne ressemble à rien, c'est, comme le remarque Martin Rueff, à cause de l'écart entre le je-pense et l'expérience de la mort. Elle ne peut pas devenir expérience et, par conséquence, ne peut acquérir la forme d'une connaissance, une forme intelligible. Elle en est la négation, l'effacement, l'écroulement même. Elle est « *sans phrase*⁸⁴⁶ » comme l'écrit Michel Deguy dans *Le tombeau de Du Bellay* ; elle « *s'absente au discours dans la mesure où elle n'est pensable que comme ce qui désignifie d'avance*⁸⁴⁷ ».

La mort reste ainsi toujours une expérience manquée, une anti-expérience. Elle est une connaissance avortée et reste impartageable ainsi qu'incontestablement, *éternellement* individuelle. Celle-ci n'est plus pensable dans son opposition au multiple et au collectif ; elle disparaît en s'effondrant dans son propre non-sens. Ainsi la phrase « *"Il est mort" ne veut rien dire ; mort, il n'y a plus de il, la mort ne lui est pas arrivée ; "ma" mort ne veut rien dire ; pas d'adjectif, possessif ou autre, pour l'escorter*⁸⁴⁸ ».

C'est précisément parce que la mort est l'indicible par excellence car « *ce dont il est question dis-paraît en emportant dans sa fuite dissipée le langage en destruction*⁸⁴⁹ », qu'elle incite une réflexion sur le langage même, sa constitution, sa matérialité, sa fragilité qui est celle du corps et celle d'un possible rapport aux autres au sein d'un espace partagé-commun. Effacement du monde et du langage, penser la mort permet de redéfinir et le langage et le rapport au monde qu'il met en place, tout en remettant en question d'un même geste l'acte de

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁴⁵ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴⁶ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, *op. cit.*, p. 148.

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*

pensée même. Il s'ensuit que « *la relation de la pensée à la mort – le penser-à-mort – oriente la pensée vers ce qui est à penser*⁸⁵⁰ ».

Si le propre de la langue est de contourner un creux afin de circonscrire un domaine visible, saisissable, perceptible, de ce qui n'existe pas en soi, elle cherche, en effet, à dire sans cesse ce qu'elle ne connaît pas, telle la mort. C'est de son référent absent, de son sens voué à l'obscurité, à l'incompréhension, à l'inintelligibilité, que la langue tente de s'approcher de cette chose de la poésie, en mesurant « *une distance à la chose*⁸⁵¹ ». Car, suivant la pensée de Michel Deguy, « *quelle est la chose ? Un de ses noms est celui de la mort. Le tropisme en général apotropaïse la mort et les morts. Le "pot" autour duquel tourne la pensée est la mort. De quoi d'autre pourraient parler les hommes ?*⁸⁵² ». Cette négativité, cette obscurité de l'inconnaissable et de l'inintelligible ne sont-elles pas la source même du langage, si, suivant Deguy renvoyant à Platon, « [...] *pour parler [...] il faut avoir été (at)tiré par un "soleil", qui est au-dehors, et qui est, au-dehors, le dehors de ce dehors (inaccessible, irregardable), du coup capable de frayer un dedans ; ouvrant, opérant un dedans*⁸⁵³ » ?

L'indicible chez Victor Hugo

De même que chez Michel Deguy, le silence représente chez Victor Hugo une menace et ses diverses représentations sont abordées tout au long du recueil des *Contemplations*. Le monde sans forme, sans dénomination, sans image, indescriptible et indicible, est un monde sans signification que le poète s'efforce de retrouver par tous les moyens – dans la prière, dans le poème, dans le mythe⁸⁵⁴.

Suivant le principe de ce que Jacques Neefs désigne dans l'étude « *Marges d'ombre* » comme une « *solidarité du monde et du regard*⁸⁵⁵ », l'écriture de Hugo renvoie sans cesse à l'indivision du monde sensible et du langage, qui est à l'origine de l'indicible, délimité

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁵¹ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 165.

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ Comme le souligne Agnès Clisson dans son étude « *L'imaginaire du gouffre dans Les Contemplations de Victor Hugo* », la fonction du poète chez Hugo est de faire surgir des significations, sa conception du mythe étant proche de celle qu'expose Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*. Ce dernier souligne que le mythe doit « *fournir une signification au monde et à l'existence humaine* », cité de CLISSON, Agnès : « *L'imaginaire du gouffre dans Les Contemplations de Victor Hugo* », « *Recherches sur l'imaginaire* », Cahier XIX, Angers, Presses de l'Université, 1989, p. 111.

⁸⁵⁵ NEEFS, Jacques : « *Marges d'ombre* » in DÄLLENBACH, Lucien et JENNY, Laurent : *Hugo dans les marges*, op. cit., p. 93.

comme une « impossibilité du dire désignant l'excès du réel⁸⁵⁶ », comme un « surcroît de mouvement accordé au monde, à son insaisissable infinité, toujours si proche, pourtant, dans le désir d'un regard⁸⁵⁷ ». L'écriture de Victor Hugo retrace précisément l'impossibilité de « restituer à son objet la toute-puissance d'une inaccessibilité⁸⁵⁸ ». Ainsi, les « textes de Hugo thématissent et enflent sans cesse l'observation de l'infini [...] en faisant tourner le langage qui pourrait nommer ce que le texte poursuit comme expérimentation intime de l'immensité⁸⁵⁹ ».

Dans cette hantise de saisir l'évident et l'incessant excès du réel, Victor Hugo tend à multiplier les représentations de ce qui dépasse ses capacités de compréhension et de perception. Comme le décrit André du Bouchet dans *L'infini et l'inachevé*, le poète « voulant faire éclater les cadres, est emporté dans un mouvement tourbillonnaire où le fragment humain se dilate à l'infini – prunelles diffusées, masques flottants, visages peuplant le ciel –, élargissement qui ne semble aboutir qu'à déplacer les limites, à exacerber son tourment sur un nouveau palier⁸⁶⁰ ». Dans son aspiration à la totalité, le poète est confronté à l'imperfection de la langue qui n'offre qu'une représentation partielle et incomplète, inachevée, du réel car, selon le commentaire de Du Bouchet, « le mot, trop vaste, laisse tout glisser à travers ; trop précis, se laisse lui-même infiniment dépasser⁸⁶¹ ».

Cette incessante extension des formes jusqu'à la fusion, aboutit au sentiment de l'indicibilité de l'infini et de la totalité des choses. La langue ne devient expressive qu'en poésie que Du Bouchet qualifie d'une « poésie précieuse par son imperfection⁸⁶² ». Elle tend à embrasser la totalité des images, des phénomènes, des figures – par peur de l'illimité et plus encore de la limite. Car pour achever l'analyse avec André Du Bouchet, « rien, mieux que cette poésie en pleine activité, ce brouillon effervescent, toujours en train de se faire et de se défaire sous nos yeux, ne donne le sens de ce que l'on peut saisir et de ce que l'on doit perdre. Toujours à la recherche du joint entre les mots et le monde, comme si les mots étaient choses visibles. Et retrouvant les mots, retrouvant la vue dans le brouillard ou la transparence de cette réalité réfractaire à l'homme, de cet univers physique qui est pour Hugo le miroir de l'infini⁸⁶³ ».

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁶⁰ DU BOUCHET, André : *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, suivi de *L'infini et l'inachevé*. Paris, Seghers, 2001, p. 76.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 90.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 77.

L'horreur

Comme l'énonce la bouche d'ombre dans la partie finale des *Contemplations*, au sein de l'insignifiant et de l'informe « *de toutes parts s'étend l'ombre incommensurable, / En bas l'obscur, l'impur, le mauvais, l'exécration, / Le pire, tas hideux, fourmillent*⁸⁶⁴ ». L'inaudible, l'invisible, le muet, sont la source de l'horreur et « *un lieu de souffrance*⁸⁶⁵ ». Cet espace infini sans fond, l'abolition même de la notion d'espace, se confond rapidement avec l'insaisissable totalité de ce qui n'existe pas et avec le néant empoisonné et destructeur qui ne cesse de se répandre.

Le silence gît ainsi « *dans ce gouffre où la larve entr'ouvre son œil terne, / Dans cette épouvantable et livide citerne, / Abîme de douleurs, / Dans ce cratère obscur des muettes demeures*⁸⁶⁶ ». Il déstabilise, inquiète, terrifie. Cette « *horreur de l'insondable*⁸⁶⁷ », c'est l'horreur de tout ce qui *se tait* ; c'est, à l'inverse du fonctionnement de la signification, ce qui dévore, engloutit, ingurgite et anéantit, à l'image des vers qui suivent : « *L'être effrayant se tait au fond du ciel nocturne, / et regarde tomber dans la bouche de l'urne / Le flot livide des humains*⁸⁶⁸ ».

Le poète met en scène un imperceptible inquiétant, source de l'appréhension. C'est ce qu'insinue l'image d'une « *plénitude horrible qu'on croit vide*⁸⁶⁹ » ou encore celle d'un « *gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur* » où « *l'on voit tout au fond, quand l'œil ose y descendre, / Au-delà de la vie, et du souffle et du bruit, / Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit*!⁸⁷⁰ ».

Ces espaces inaccessibles, tel l'abîme ou le gouffre, sont décrits en soi comme illimités et inintelligibles. Seules l'horreur et la peur qu'ils suscitent rendent ces espaces perceptibles. Elles sont leur seule limite. Mais il s'agit principalement des non-espaces, des anti-espaces, étant sans fin et sans fond, sans bords, sans murs. Ce n'est que rarement que l'espace prend une forme plus concrète et plus sensible, tel le puits, pourtant lui-même « *insondable*⁸⁷¹ ». Mais il s'agira plus fréquemment d'un néant visé ou cerné non pas par ses

⁸⁶⁴ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 402.

⁸⁶⁵ CLISSON, Agnès : « L'imaginaire du gouffre dans *Les Contemplations* de Victor Hugo », op. cit., p. 120.

⁸⁶⁶ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 316.

⁸⁶⁷ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 377.

⁸⁶⁸ HUGO, Victor : « Horror », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 351.

⁸⁶⁹ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 391.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 316.

attributs sensibles, mais à travers une impression, une émotion, tel le vide représenté comme un « *frémissement du vide où tout s'envole*⁸⁷² ».

La représentation de l'indicible comme l'horreur est bâtie sur la correspondance entre l'horreur et la distance qui sépare le démesuré et l'incommensurable. Ainsi « *l'étendue aux flots noirs déborde, d'horreur pleine ; L'énigme a peur du mot ; l'infini semble à peine / Pouvoir contenir l'inconnu*⁸⁷³ » où, faute de représentation, les deux faces se comparent, cherchent à s'égaliser et à se valoir. L'étendue déborde de l'horreur tandis que c'est précisément à l'inconnu que s'ajuste l'infini, devenant ainsi, monstrueusement, source de la terreur.

Le besoin d'appréhender, de saisir et de représenter l'invisible à travers des formes visibles semble inversement provenir de l'horreur qui émane de l'inconnu. Le poète tente de rapprocher l'ombre « *où l'on souffre* » avec le puits, et la nuit avec le gouffre. En rassemblant ces phénomènes suscitant l'horreur de par leur grandeur, leur étendue, leur profondeur, leur énigmatisme, ces formes, telles les « *ténèbres horribles* » ou tel « *abîme énorme* », échappent à la connaissance et ne peuvent être appréhendées que partiellement. L'incomplétude même de leur représentation semble effrayer le poète :

*Et, quand j'ai traversé les cieux grands et terribles,
Quand j'ai vu le monceau des ténèbres horribles
Et l'abîme énorme où l'œil fuit,
Je me suis demandé si cette ombre où l'on souffre
Pourrait jamais combler ce puits, et si ce gouffre
Pourrait contenir cette nuit !*⁸⁷⁴

Enfin, de manière semblable aux exemples précédents, le concept d'éternité échappe également à toute tentative de schématisation et de représentation. Le rapprochement entre l'éternité et un objet (arbre) échoue aussitôt. Il bascule vers la déformation et la décomposition de cet objet, situé entre nulle part et partout, fait d'idées abstraites, toujours en mouvement « *sans fin* », vouant ainsi l'image poétique à l'échec :

L'arbre Éternité vit sans tête et sans racines.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 323.

⁸⁷³ HUGO, Victor : « Horror », VI, 16, p. 351.

⁸⁷⁴ HUGO, Victor : « Hélas, tout est sépulcre. On en sort, on y tombe... », VI, 18, *Les Contemplations*, op. cit., p. 357.

*Ses branches sont partout, proches du ver, voisines
Du grand astre doré ;
L'espace voit sans fin croître la branche Nombre,
Et la branche destin, végétation sombre,
Emplit l'homme effaré.⁸⁷⁵*

L'indicible, l'amorphe, l'illimité, sont le gouffre où, à la fois, rien n'existe et d'où tout peut surgir. C'est une « épaisseur / D'où la création découle, / Où flotte, vit, meurt, brille et roule / L'astre imperceptible à la foule, / Incommensurable au penseur⁸⁷⁶ ». Chez Victor Hugo, comme nous l'avons vu également dans la poésie de Michel Deguy, le démesuré, l'insaisissable par excellence, c'est la mort. Elle opère dans le domaine de l'inconnaissable. Négativité en soi, elle est le mouvement d'effacement et de disparition ; elle ouvre vers un non-monde – qui est précisément, contrairement au monde sensible, un espace invisible, infini et éternel.

La mort

La poétique de l'indicible chez Victor Hugo est explicitement construite sur cette proximité conceptuelle entre l'inintelligibilité et la mort. Ainsi le poète établit dans « Pleurs dans la nuit » un lien substantiel entre sa parole qui s'apparente au « son creux du cercueil » et l'outre-tombe, cette « ombre sans fond » :

*Dans une ombre sans fond mes paroles descendent,
Et les choses sur qui tombent mes strophes rendent
Le son creux du cercueil.⁸⁷⁷*

L'ombre sans fond, l'outre-tombe, est un lieu sans lieu ; inqualifiable, indescriptible, imperceptible. La disparition des morts est absolue parce que leur destination reste inconnue. Lorsque « les morts partent. [...] Ils vont, l'ancre est profond, / Nus, et se dissipant [...] », les verbes *partir* et *aller* restent sans compléments circonstanciels, en même temps que l'endroit

⁸⁷⁵ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 326.

⁸⁷⁶ HUGO, Victor : « Magnitudo parvi », III, 30, *Les Contemplations*, op. cit., p. 179.

⁸⁷⁷ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 306.

reste imperceptible (« *l'on ne voit rien luire* ») et qu'il n'y a pas de réponse possible, pas de description possible. L'outre-tombe reste à jamais plongé dans l'obscurité de l'inconnu :

*Les morts partent. La nuit de sa verge les touche.
Ils vont, l'ancre est profond,
Nus, et se dissipant, et l'on ne voit rien luire.
Où donc sont-ils allés ? On n'a rien à vous dire.
Ceux qui s'en vont, s'en vont.*⁸⁷⁸

Là où les morts marchent « *sur l'énigme, sur l'ombre*⁸⁷⁹ », est opérée la décomposition de l'objet – son effacement continu jusqu'à sa disparition, sa négation, son anéantissement, à la fois sonore et visuel. Ainsi « [...] *l'on entend plus rien dans l'ombre inaccessible / Que le bruit sourd que fait dans le gouffre invisible / L'invisible forêt*⁸⁸⁰ ». Ce lieu d'effacement et d'engloutissement du sensible, le lieu d'une obscurité sans fin, le lieu sans bords, le lieu mystérieux, est l'outre-tombe par excellence :

*O deuil ! qui passe là ? C'est un cercueil qu'on porte.
À qui le portez-vous ?*

*Ils le portent à l'ombre, au silence, à la terre ;
Ils le portent au calme obscur, à l'aube austère,
À la brume sans bords,
Au mystère qui tord ses anneaux sous des voiles.
Au serpent inconnu qui lèche les étoiles
Et qui baise les morts !*⁸⁸¹

Comme tout au long des *Contemplations*

de l'ombre, du silence, de la brume ou du mystère, est mise en relief par des déterminants négatifs, tels *obscur, austère, sans bords* ou encore *inconnu* et aboutissent au champ lexical de la mort (*deuil, cercueil, terre, morts*). De même

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 323-324.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 324.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 309.

que dans les vers cités, s'interrogeant sur le sens de l'expression hugolienne « *au bord de l'infini* » et sa tension interne, Ross Chambers identifie, dans l'étude « De la marge à la marge : le poème », la bordure de l'infini à la mort. Le bord de l'infini « *lieu-frontière, au-delà duquel on ne pénètre plus, mais d'où un regard prospectif peut plonger éperdument en avant*⁸⁸² ».

La parole poétique peut être ainsi de nouveau rapprochée du discours d'outre-tombe. C'est cette identification qui expliquerait ou justifierait la « *hantise de l'infini, de l'ininterrompu*⁸⁸³ » chez Hugo dont parle André du Bouchet dans son essai *L'infini et l'inachevé*. En effet, l'étendue de l'expérience de la contemplation peut être rapprochée de l'éternité de la mort comme l'insinue ce commentaire de Ross Chambers du « *contemplateur hugolien* » : « *dominé par l'immensité qu'il contemple – gouffre, abîme, mer ou nuit – il est, sans être mort, comme déjà au tombeau*⁸⁸⁴ ».

L'énigme

L'outre-tombe, c'est le nom de cette inconnaissable destination du cercueil où s'établit, en un renversement final, le lien charnel avec le mort qui s'oppose substantiellement au monde sensible. L'impossible, l'ultime négativité contribue donc à obscurcir l'énigme de ce qui se dérobe à la perception – l'évanouissement des formes incite à la fusion des différences et à la perte des repères.

c'est que « *nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses ; / L'autre plonge en la nuit d'un mystère effrayant*⁸⁸⁵ ». Le poète décrit ainsi le basculement vers l'invisible, vers l'informe, cette soudaine disparition du monde sensible qui est, inversement, sur un mode négatif et en apparence absurde, le surgissement de l'invisible ou de l'énigme :

Et nous étions la vie, et nous sommes le songe !

Et voilà que tout fuit !

⁸⁸² CHAMBERS, Ross : « De la marge à la marge : le poème » in DÄLLENBACH, Lucien et JENNY, Laurent : *Hugo dans les marges, op. cit.*, p. 119.

⁸⁸³ DU BOUCHET, André : *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, suivi de *L'infini et l'inachevé, op. cit.*, p. 71.

⁸⁸⁴ CHAMBERS, Ross : « De la marge à la marge : le poème » in DÄLLENBACH, Lucien et JENNY, Laurent : *Hugo dans les marges, op. cit.*, p. 119.

⁸⁸⁵ HUGO, Victor : « À Villequier », IV, 15, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 228.

*Et nous ne savons plus qui nous pousse et nous mène,
Et nous questionnons en vain notre âme pleine
De tonnerre et de nuit !⁸⁸⁶*

L'ordre du monde s'efface et ainsi s'efface le monde même qui accueillait le sens, montrant que « *nous habitons du sphinx le lugubre édifice ; / Nous sommes, cœurs liés au morne piédestal, / Tous la fatale énigme et tous le mot fatal⁸⁸⁷* ». Elle montre aussi que le sens n'a pas lieu d'emblée et dans l'absolu : il est à dévoiler et à déchiffrer. Peter Schulman parle même, dans son étude « Temples, tombes et énigmes : structures de l'inconnue dans *Les Contemplations* », à propos du recueil des *Contemplations* des « architectures de l'énigme⁸⁸⁸ ». Celles-ci consistent à rassembler « *question à question, goutte à goutte, la pyramides des Contemplations* », ayant, comme l'auteur le souligne aussitôt, le caractère mystérieux de l'insoutenable architecture telle une pyramide-tombe (in)fondée sur le renversement et la négation. Ainsi cette « *suite constante d'équations irrésolues et d'énigmes infranchissables maintient le système de mystère généré par la notion architecturale de la pyramide-tombe car, si toutes les réponses étaient données, cet édifice textuel perdrait son caractère "sacré"⁸⁸⁹* » - c'est-à-dire poétique.

Représentant le domaine de l'inconnaissable et de l'énigmatique comme la notion d'inconnue en mathématique, l'auteur délimite Dieu, que nous avons préalablement identifié à l'ultime concept, comme « *l'inconnue d'une équation⁸⁹⁰* ». Il est l'ultime réponse, rassemblant la totalité des réponses possibles. Il est la réponse d'une irréfutable justesse. Le poète situe l'homme dans le domaine de l'ignorance, par l'absence de réponses, comme dans le vers du poème « Horror » : « *D'où viens-tu ? – Je ne sais. Où vas-tu ? – Je l'ignore⁸⁹¹* ». Il l'oppose ainsi à Dieu qui perce l'énigme, éteint les questions, efface le doute, ce qu'insinue le poète dans le quatrième livre des *Contemplations* : « *[...] Dieu, tire-moi du doute ! / O sphinx, dis-moi le mot !⁸⁹²* ».

⁸⁸⁶ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 326.

⁸⁸⁷ HUGO, Victor : « A Aug. V. », V, 1, *Les Contemplations*, op. cit., p. 237.

⁸⁸⁸ SCHULMAN, Peter : « Temples, tombes et énigmes : structures de l'inconnue dans *Les Contemplations* », *Revue Lettres romanes*, Tome 53, Université Catholique de Louvain, 1999, p. 51.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁹¹ HUGO, Victor : « Horror », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 349.

⁸⁹² HUGO, Victor : *Les Contemplations*, « À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? qui nous mène ? », IV, 8, *Les Contemplations*, op. cit., p. 219.

De même que l'absolue universalité du concept Dieu, l'incapacité ou l'impossibilité de dévoiler l'énigme mène à la fusion des contraires, au non-sens et à l'absolue obscurité. C'est ce que montre le basculement vers l'oxymore dans la strophe suivante :

*La chose est pour la chose ici-bas un problème.
L'être pour l'être est sphinx. L'aube au jour paraît blême ;
L'éclair est noir pour le rayon.
Dans la création vague et crépusculaire,
Les objets effarés qu'un jour sinistre éclaire,
Sont l'un pour l'autre visions.⁸⁹³*

Si les choses sont des énigmes, l'absence de la réponse et du sens mène inévitablement au silence. Comme Hugo l'esquisse dans « Les mages », le sens est caché derrière le « rideau » du silence (« *Le ciel se tait, et rien n'en sort* », « *L'inconnu garde le silence* ») et de l'ignorance (de « l'inconnu à « l'énigme », « *l'homme [...] Ne sait s'il redoute ou s'il aime...* »). Hantés par l'oxymore (la vie et la mort), les vers rassemblent les différentes formes du néant et débouchent sur la représentation de l'indicible et de l'inintelligible comme l'énigme :

*Devant notre race asservie
Le ciel se tait, et rien n'en sort.
Est-ce le rideau de la vie ?
Est-ce le voile de la mort ?
Ténèbres ! L'âme en vain s'élance,
L'inconnu garde le silence,
Et l'homme, qui se sent banni,
Ne sait s'il redoute ou s'il aime
Cette lividité suprême
De l'énigme et de l'infini.⁸⁹⁴*

⁸⁹³ HUGO, Victor : « Horror », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 350.

⁸⁹⁴ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 372.

L'insoutenable

L'énigmatique et l'obscur correspondent explicitement dans la poésie de Victor Hugo à l'innommable. À l'absence de la forme répond l'absence de nom. L'invisible est inévitablement indicible et *vice versa*. Comme l'annonce la bouche d'ombre – la voix d'outre-tombe située à la frontière entre la parole et le néant – « *au-dessous de la pierre est le chaos sans nom*⁸⁹⁵ ». Mais l'indicible et l'invisible sont enfin envisagés chez Hugo, dans la même perspective que nous avons commentée ultérieurement, à l'insoutenable.

La parole et la connaissance ont pour limite l'émotion et l'indicible s'étend au-delà de ce qui est supportable. Le poète identifie l'innommable donc également au malheur et au désespoir : « *Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom / Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ?*⁸⁹⁶ ». Ce qui ne s'apparente qu'à une question de désignation et du langage, surgit pourtant à un niveau plus profond. Si le poète affirme dans la première partie des *Contemplations* qu'« *il n'est rien dans tout ce que peut sonder l'homme / Qui, bien questionné par l'âme, ne se nomme*⁸⁹⁷ », il va découvrir, au plus profond de l'expérience de la mort et du deuil que retrace la deuxième partie du recueil, que l'indicible est un incessant renvoi à l'insoutenable, à l'insupportable, à l'improuvable.

Le poète va ainsi figurer la négativité même, en mettant en scène l'effacement de la signification et des formes dans les domaines du dicible et du visible. Il puisera pour cela l'essence même de la figure de *prétérition* qui consiste en une prise de distance avec sa propre parole, une désappropriation de son propre discours. La prétérition vise ainsi plus que la négation de la signification, une négation de la situation d'énonciation où l'énonciateur affirme ne pas vouloir ou ne pas pouvoir énoncer ce qu'il énonce.

Porteuse de cette négativité du langage soudainement apparue, la prétérition illustre parfaitement la modalisation de l'objet auquel renvoie l'énoncé nié, c'est-à-dire la possibilité l'effacement même, de la négation même de l'objet dans son impossible verbalisation. La portée logique et surtout pragmatique de cette figure a été très pertinemment mise en évidence par Philippe Hamon dans *Du descriptif*. La prétérition est définie comme une tension entre, d'un côté, un défaut de compétence chez le descripteur et, de l'autre, un « *luxe textuel*⁸⁹⁸ » qui

⁸⁹⁵ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 393.

⁸⁹⁶ HUGO, Victor : « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment », IV, 4, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁹⁷ HUGO, Victor : « *Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère...* », III, 8, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁹⁸ HAMON, Philippe : *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 123.

assure l'efficacité du langage. Le signal « *d'une distance, d'une tension ou d'une contradiction entre une intention déclarée et un faire réalisé, entre un refus ou une impuissance à dénommer et un luxe de nominations subséquentes*⁸⁹⁹ », elle oppose l'incompétence du dire et l'efficacité du dit. Il nous semble que si le manque de compétence est localisé dans le domaine de l'expérience individuelle et subjective, celle-ci est précisément confrontée aux savoirs et, de manière générale, aux compétences collectives et partagées, tout en étant en décalage avec eux.

Ces compétences collectives sont alors véhiculées dans la langue naturelle qui leur donne les formes sémantiques et lexicales particulières. Ce sont ces compétences collectives qui seront niées par la prétérition. Le défaut de la compétence se manifesterait comme un « *"défaut" de l'objet par rapport à un type ou à un archétype, donc par rapport à un devoir être, à une norme implicite du descripteur*⁹⁰⁰ ». C'est pour cette raison que la prétérition qui découle du défaut d'une compétence et aboutit à l'anti-description et à l'indescriptible se manifeste par l'intermédiaire de certains signaux renvoyant, entre autre, à la fois à la négation (les préfixes dans *in-descriptible, in-estimable, in-nommable, in-dicible, etc.*) et à l'incompétence (les suffixes comme *-able* ou *-ible* ou encore les verbes modaux), ainsi que par un vocabulaire clairement métalinguistique (*décrire, dire, parole, mots, noms, langue etc.*).

Ce procédé est exploité notamment dans le poème « Charles Vacquerie ». Il s'ouvre donc, étrangement, sur une phrase négative et au futur « *il ne sera pas dit*⁹⁰¹ », renvoyant d'emblée à l'énonciation par le verbe *dire* et à l'impossibilité de ce dire, non seulement par la négation, mais aussi par la forme passive, impersonnelle du sujet du verbe. Du point de vue formel, cette phrase sera répétée trois fois dans les quatre premiers sizains du poème. Cette subordonnée relative s'étendra tout au long de ces quatre strophes. Elle constituera leur squelette syntaxique, emportant ainsi dans le domaine de l'indicible l'ensemble de ces quatre strophes :

*Il ne sera pas dit que ce jeune homme, ô deuil !
Se sera de se mains ouvert l'affreux cercueil
Où séjourne l'ombre abhorrée,
Hélas ! et qu'il aura lui-même dans la mort
De ses jours généreux, encor pleins jusqu'au bord,*

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁰¹ HUGO, Victor : « Charles Vacquerie », IV, 17, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 233.

Renversé la coupe dorée,

*Et que sa mère, pâle et perdant la raison,
Aura vu rapporter au seuil de la maison,
Sous un suaire aux plis funèbres,
Ce fils, naguère encor pareil au jour qui naît,
Maintenant blême et froid, tel que la mort venait
De le faire pour les ténèbres ;*

*Il ne sera pas dit qu'il sera mort ainsi,
Qu'il aura, cœur profond et par l'amour saisi,
Donné sa vie à ma colombe,
Et qu'il l'aura suivie au lieu morne et voilé,
Sans que la voix du père à genoux ait parlé
À cette âme dans cette tombe !*

*En présence de tant d'amour et de vertu,
Il ne sera pas dit que je me serai tu,
Moi qu'attendent les maux sans nombre !
Que je n'aurai point mis sur sa bière un flambeau,
Et que je n'aurai pas devant son noir tombeau
Fait asseoir une strophe sombre !*

Si de nouveau l'indicible renvoie ici à la mort, le poème procède plus que par l'impossibilité de la représenter, par la profondeur de l'angoisse et de l'horreur véhiculée par ces représentations. Le poète refuse la signification et le langage parce qu'ils configurent et mettent en scène la mort. La dernière occurrence de la construction de la prétérition « *il ne sera pas dit* », dans la quatrième strophe du poème, bascule donc vers l'annonce du mutisme du poète (« *il ne sera pas dit que je me serai tu* »).

L'imperceptible

Mais plus souvent, l'indicible se manifeste non pas comme négation mais comme absence de l'expression et de la signification. Celle-ci prend la forme d'un dysfonctionnement des organes de la perception dont nous avons déjà évoqué certains exemples. Il est accompagné d'un retrait des formes sensibles – visibles, sonores, auditives. Les formes disparaissent sans pouvoir définir comment et où. Le doute, tel qu'il est décrit dans le poème « *O gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute...* » et dont nous avons également déjà esquissé les principaux enjeux, s'apparente alors à une première phase de cet évanouissement de la matière qui soudainement cesse d'organiser le monde sensible :

O gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute.
Nous entendons sur nous les heures, goutte à goutte,
Tomber comme l'eau sur les plombs ;
L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre ;
Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre ;
*Et nous, pâles, nous contemplons.*⁹⁰²

Au fur et à mesure que se retire le visible (« *Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible* », « *Nous regardons trembler l'ombre indéterminée* »), se retire également le sonore (« *Nous épions des bruits dans ces vides funèbres ; / Nous écoutons le souffle, errant dans les ténèbres, / dont frissonne l'obscurité* »). Toute la poésie des *Contemplations* obéit à ce rapprochement du sonore et du visible. Le néant est à la fois invisible et inaudible. Si « *nous voyons fuir la flèche et l'ombre est sur la cible. / L'homme est lancé. Par qui ? vers qui ? Dans l'invisible*⁹⁰³ », la vision est aussitôt rapprochée de l'ouïe, elle-même déterminée par une qualité visuelle : « *Oh ! que le gouffre est noir et que l'œil est débile ! / Nous avons devant nous le silence immobile*⁹⁰⁴ ».

Mais c'est pourtant l'invisible qui semble générer l'ultime horreur. Le silence est moins mis en scène et moins évoqué dans la poésie des *Contemplations* que le sont les représentations du néant et de l'absence des formes dans le domaine du visible, tels l'ombre,

⁹⁰² HUGO, Victor : « *O gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute* », VI, 14, *Les Contemplations*, op. cit., p. 343.

⁹⁰³ HUGO, Victor : « *Horror* », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 349.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

le noir, l'obscurité ou encore les ténèbres. Le noir, synonyme de l'invisibilité, est pour Victor Hugo l'état premier des choses, la forme ordinaire d'un monde originairement terrible, effrayant car inconnaissable. L'inconnu est, chez Victor Hugo, absolu, c'est un « *noir sur noir*⁹⁰⁵ », comme l'écrit Claude Millet. Suivant l'analyse de Jean-Pierre Reynaud, « Le contour et l'infini », l'inconnaissable ouvre éternellement la possibilité, la potentialité de la connaissance. Ainsi « *la substance même des choses (c'est-à-dire pour le regard de la contemplation hugolienne), ce n'est pas la lumière mais le noir, ce n'est pas la diversité du contour mais la ténébreuse unité de la nuit*⁹⁰⁶ ».

C'est sur le fond d'une « *ombre indéterminée*⁹⁰⁷ » que surgissent les formes visibles. L'ombre nomme, comme le souligne Jean-Pierre Reynaud, « *l'horreur et le mystère d'une présence irrécusable et inintelligible à la fois, d'une existence sans essence ni représentation, d'une présence absente, d'un être sans forme ni contour, du contact avec l'intangible, de la tangence avec l'inattingible*⁹⁰⁸ », de telle sorte que « *toute image du monde apparaîtra donc comme une conquête toujours révocable et toujours menacée, car derrière la splendeur de l'image s'ouvre indéfiniment la béance de l'ombre indéterminée*⁹⁰⁹ ».

Limite à la fois de la perception et de l'abstraction, le noir serait, selon Annie Le Brun glosant sur la fonction et la signification du concept de *noir* chez Victor Hugo, « *en l'homme le sens de l'inhumain dont il participe*⁹¹⁰ ». Le noir serait, par conséquent, la représentation de l'infini et de l'insaisissable la plus juste. Il serait en effet, selon une intuition partagée autant par le marquis de Sade que par Hugo, comme le souligne Le Brun, « *la couleur d'un infini qui est autant en l'homme qu'en dehors de lui*⁹¹¹ ». Il serait la condition de la vision même, « *comme si c'était là, paradoxalement, l'unique manière de percer l'obscurité de ce que nous sommes*⁹¹² ». La conscience de l'infinité de l'inconnaissable est rattachée à toute forme finie et suscite ce que nous avons désigné à l'instant comme l'horreur plus encore de la limite que de l'illimité. Celle-ci génère, suivant Le Brun, la « *certitude que le noir constitue le*

⁹⁰⁵ MILLET, Claude : « Noir, blanc, couleurs » in *Œil de Victor Hugo, op. cit.*, p. 310.

⁹⁰⁶ REYNAUD, Jean-Pierre : « Le contour et l'infini » in BLONDEL, Madeleine et GEORGEL, Pierre (dir.) : *Victor Hugo et les images*, Colloque de Dijon. Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 214.

⁹⁰⁷ HUGO, Victor : « *O gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute* », VI, 14, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 343.

⁹⁰⁸ REYNAUD, Jean-Pierre : « Le contour et l'infini », *op. cit.*, p. 216.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ LE BRUN, Annie : *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Paris, Gallimard, 2010, p. 61.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*, p. 62.

*plus grand défi à la pensée*⁹¹³ », défi auquel serait confronté le poète et qui consisterait précisément à « *constamment provoquer son regard à devenir vision*⁹¹⁴ ».

En continuité avec le rapprochement proposé par Annie Le Brun entre Hugo et Sade, la poésie surgirait par conséquent du même mouvement que l'écriture pornographique, de ce mouvement qu'est la « *détermination commune de ne pas s'arrêter à l'indicible*⁹¹⁵ ». Cette plongée dans les profondeurs du vide et de l'obscurité cherche, découvre simultanément la source commune du langage et du désir.

Ce lit commun duquel s'élèverait simultanément le désir et la langue est représenté chez Michel Deguy comme le lieu de l'acte poétique où se dévoileraient, où s'esquisseraient du fond de l'obscurité, les premiers contours de la figure poétique. Cherchant à circonscrire, comme le formule Reynauld André Chalard à propos de Victor Hugo dans l'étude « "La poésie, c'est l'infini". Hugo contemporain ? », « *les concrétions tropiques et prosodiques*⁹¹⁶ » de la mise en figure de l'infini dans la poésie et dans la langue, Deguy délimite, dans *Choses de la poésie et affaire culturelle*, la langue comme la langue du désir. Ce désir n'est autre que le désir de la langue : « *La poésie est un désir d'infini ; désir qui prend langue, donc... Désir de langue... si la langue "est comme" l'infini, le poème est ce rapport de défaut à la "totalité" de la langue, qui l'affronte, la défie, la joue pour en déterminer le manque localement*⁹¹⁷ ».

Deguy renvoie ainsi implicitement sans doute à l'intitulé de la première partie de l'essai sur le rapport de la langue à l'infini, « *ô baisers infinis* ». L'expression appartient à Charles Baudelaire dans le poème « Balcon » des *Fleurs du mal* dont le dernier quintil tente de représenter précisément la source du désir infini, et cela en qualifiant d'infini le principe de la renaissance du désir et de la signification, creusant d'un geste inintelligible l'insondable gouffre de l'affect et de l'abstraction à la fois :

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
- Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !*⁹¹⁸

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁹¹⁶ CHALARD, Reynauld André : « "La poésie, c'est l'infini". Hugo contemporain ? » in *Revue Recherches et travaux* (revue) : « Hugo et la chimère », n. 62. Université de Grenoble, 2003, p. 157.

⁹¹⁷ DEGUY, Michel : *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 23.

⁹¹⁸ BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1996, p. 70.

Il nous semble que c'est cette source commune du désir et de la langue que tente de circonscrire également Jean-Marie Gleize qui pose comme problématique principale de la poésie de Victor Hugo le questionnement suivant : « *à quelles conditions la poésie lyrique, la poésie tout court est-elle possible ?*⁹¹⁹ ». La poésie est envisagée par Hugo comme le « *langage qui ne peut rien dire qu'en posant incessamment la question de sa possibilité et de sa légitimité*⁹²⁰ » et qui « *ne va pas sans ouvrir, à l'intérieur du moi, une faille, une fissure, par où pourra s'engouffrer toute la suite*⁹²¹ ». Il exprime ainsi l'essence du langage qu'est cet avancement simultané de l'intime et du commun, ce dialogue du corps et de la pensée, ce corps à corps du désir et du langage, qui se conditionnent et se déterminent mutuellement, comme l'écrit Michel Deguy à la fin de son essai sur l'infini chez Baudelaire : « *la pointe extrême, l'achèvement, la fin de ce mouvement où l'âme est mise au-dedans d'elle-même, est cette possession par le langage*⁹²² ».

Mais, c'est également la fascination et l'attrait par le noir, l'imperceptible, l'impénétrable par excellence qui réunit l'acte de langage et le désir au sein d'un même geste faisant surgir la signification. Max Milner décrit parfaitement le mécanisme dans *L'envers du visible : essai sur l'ombre* : « *L'interdit portant sur le regard déclenchant un désir proportionnel de voir ce qui est caché, l'obstruction totale que provoque l'absence de lumière représente, logiquement, la situation-limite dans laquelle le désir de voir atteint son point extrême d'activation*⁹²³ ». La figure du mage répond précisément à cette activité de contemplation permettant de représenter l'inachevable tentative de pénétrer le noir, de percevoir et de comprendre, de connaître, de penser :

*Oui, grâce aux penseurs, à ces sages,
À ces fous qui disent : Je vois !
Les ténèbres sont des visages,
Le silence s'emplit de voix !
L'homme, comme âme, en Dieu palpite,
Et, comme être, se précipite
Dans le progrès audacieux ;*

⁹¹⁹ GLEIZE, Jean-Marie : *Poésie et figuration*. Paris, Seuil, 1983, p. 49.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² DEGUY, Michel : *Choses de la poésie et affaire culturelle*, op. cit., p. 32.

⁹²³ MILNER, Max : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*, op. cit., p. 235.

*Le muet renonce à se taire ;
Tout luit, la noirceur de la terre
S'éclaire à la blancheur des cieux.*

[...]
*Le grand caché de la nature
Vient hors de l'ancre à leur appel ;
À leur voix, l'ombre symbolique
Parle, le mystère s'explique,
La nuit est pleine d'yeux de lynx ;
Sortant de force, le problème
Ouvre les ténèbres lui-même,
Et l'énigme éventre le sphinx.⁹²⁴*

La signification est par conséquent représentée comme un mouvement substantiellement inarrêtable, incessant, éternel. Elle jaillit de l'infini, de cet infini du noir, de l'obscur et de l'invisible que Pierre Albouy n'hésite pas à identifier dans son étude « *Hugo fantôme* » à l'ultime concept qui est celui de Dieu. En effet, « *pour Victor Hugo, Dieu est l'être qui se dérobe – proprement l'abîme qui s'ouvre indéfiniment. C'est que Dieu est bien le fond : il y a bien un fond de tout, une vérité dernière et fondatrice ; mais ce fond s'enfonce toujours⁹²⁵* ». S'il en conclut que « *la connaissance, ou la contemplation, ou la poésie n'arrive jamais au terme : elle n'est que ce mouvement en avant⁹²⁶* », toute limite devient, dans la pensée de Victor Hugo, un renversement en son contraire et ainsi une ouverture vers l'illimité, vers l'inintelligible, vers l'infini. Tel « *le fond du grand cratère⁹²⁷* » devenant un « *évanouissement des cieux⁹²⁸* ».

⁹²⁴ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 375.

⁹²⁵ ALBOUY, Pierre : « Hugo fantôme », in *Mythographies*, José Corti, 1976, p. 260.

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ HUGO, Victor : « Les mages », VI, 23, *Les Contemplations*, op. cit., p. 383.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 384.

La mort, l'absence et le poème

Au terme des analyses de l'indicible, soulignons notamment que l'écriture des deux poètes semble tisser une poétique de la mort dans son indivision avec l'acte de parole et avec le geste même d'écriture qui les institue en poètes. Notre exposé des représentations de l'indicible, chez Hugo comme chez Deguy, s'achève sur un aveu fondamental qui est celui de l'inconsistance référentielle du concept de mort. La mort représente l'impensable par excellence : elle remet en question l'acte de pensée et l'acte de signification. La mort s'apparente ainsi au mouvement à la fois originel et ultime de l'acte poétique. Elle donne lieu à l'ultime comparaison comme limite de la connaissabilité et de la figurativité même. La mort, c'est, selon Deguy, le « *gage ultime de toute comparaison*⁹²⁹ ». Si le langage est du côté de la vie, il ne peut pas y avoir de langage de l'autre côté. Si la mort est indicible, c'est parce que le langage, le dicible, est substantiellement lié à la vie. Enfin, si elle est la limite du langage, c'est parce qu'elle renvoie à l'expérience de l'Autre qui est l'indésignable par excellence.

Le concept de mort, l'absolue abstraction, renvoie, en effet, à l'impartageable expérience de l'autre, expérience limite de la langue. Elle est « *comme annonce de la mortalité*⁹³⁰ » – et comme le soleil, elle est, dit le poète dans *Tombeau de Du Bellay*, ce qui ne peut pas être regardé en face. Se pliant ainsi à une pluralité de formes qui permettent de la saisir, elle « *donne la vue, découpe les aspects, ouvre l'espace de la figure*⁹³¹ ». N'ayant de relation à rien, avec rien, elle constitue l'ultime relation qui est, par conséquent, une relation à tout. La mort « *octroie le comme ; elle creuse le vide, la tombe, ce avec quoi je n'ai plus de rapport, le manque radical de ce avec quoi vivre : le tombeau vide. "Elle" dé-saisit et par là installe le comme*⁹³² ».

S'étendant du rien au tout, elle peut sans cesse redevenir appel à l'expression, à la forme – qui fait toujours défaut ; elle peut sans cesse être l'insondable source de l'acte poétique. Écrire, c'est, citant Michel Deguy, « *comme si nous n'écrivions jamais que pour cette minute de mort, quel mot, quelle parole lui serait enfin ÉGALE, et tout poème alors comme les versions successives de plus en plus "folles", par insinuations d'analogies, de reprises et de surprises, de ruptures, de passé, jusqu'à une dernière version agitée, furieuse,*

⁹²⁹ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 75.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 151.

⁹³² *Ibid.*

*belle, tout poème comme effort d'anticiper la mort en la figurant, de se hisser à sa hauteur, d'être capable d'accueillir son plus intime suspens ; tout poème pour inviter et imiter l'ultime, cherchant le mot de la fin, espèce de répétition générale en vue du silence – c'est-à-dire de chasser tout autre mot*⁹³³ ». C'est dans l'inqualifiable étendue de ses significations que la mort est infiniment descriptible, imaginable et poétisable comme le suggère l'adjectif *dévasté* dont se qualifie le poète dans *À ce qui n'en finit pas*. La mort est toujours *dévastatrice*⁹³⁴ où *dévaster*, de même que *désoler*, c'est détruire et ravager en creusant le vide, un vide vaste, lui-même renvoyant, par étymologie (empr. au lat. *vastus*), au désert et au « prodigieusement grand ».

La ressemblance et l'incomparable

L'ultime, l'infinie, l'incessante comparaison qui parvient, toujours partiellement, à mesurer cette étendue de l'abstraction pure, en soi inimaginable, toujours en fuite, toujours un pas en avance par rapport à la pensée, l'image ou la parole, est représentée chez Michel Deguy par l'image d'une ombre qui « *n'est l'ombre de rien*⁹³⁵ ». Car l'interrogation du poète porte bien sur la manière de constituer la comparaison d'un tel non-objet, d'un tel anti-objet, de ce rien comparable au tout. Nous revenons ainsi à la notion de décision sémiotique qui arrête le choix d'un comparant et la forme d'une relation de ressemblance.

C'est à partir du principe de réciprocité qui fonde une telle relation entre le comparé et le comparant que le rien, l'inexistant, la non-signification, est scindée en une forme visible, audible, intelligible. Elle surgit comme la garantie qu'« *une sorte de modèle médiateur à quoi les exemples (les singularités) dans la diversité en question vont se mettre à ressembler*⁹³⁶ ». Ainsi toute forme sémiotique et toute œuvre d'art est la transcription et la transfiguration de l'irreprésentable et de l'incroyable, car elle consiste à les sceller au visible, au perceptible, au représentable. Tel un monument qui par définition « [...] *arrache à l'oubli, à l'effacement pur et simple, l'irreprésentable de ce qu'on ne peut pas croire-est-arrivé, et le rend ineffaçable, le redonne au par cœur de la mémoire*⁹³⁷ ».

⁹³³ DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 128.

⁹³⁴ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 13.

⁹³⁵ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 83.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁹³⁷ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 98.

Ce rapport accueillera alors le tout de la création, de la constitution de la signification, de l'invention d'une forme sémiotique, logique, esthétique. Identifié à ce que Umberto Eco désigne comme *l'information esthétique*, ce modèle, cet élément médiateur, est constitué d'une expérience individuelle et en tant que telle « *est théorisable mais non mesurable*⁹³⁸ ».

Ainsi l'origine de la forme est précisément ce qui ne peut être ni expliqué ni justifié. Elle suggère également le caractère fondamentalement inconnaissable et énigmatique de l'objet auquel elle renvoie. Cette inconnaissabilité est précisément la réponse à la question que pose Michel Deguy dans *L'énergie du désespoir* sur la motivation de la décision et du surgissement de telle ou telle forme : « *Qu'est-ce qui détache ce n'être-pas de l'être tel d'une chose. Qu'est-ce qui scinde son être en être et n'être pas ce qu'elle est*⁹³⁹ » ?

N'offrant de la réalité qu'une représentation toujours partielle, toujours inachevée car en soi inachevable, la langue lègue tout ce qu'elle pourrait contenir mais qu'elle ne contient pas, à la poésie qui fait « *l'épreuve de ce rien, de l'inégalité de quoi que ce soit à ce "tout" dont l'appel oublié, et l'anamnèse, s'est engouffré en se vidant de toute détermination dans cette "perte" d'être qu'est l'homme parlant, qui tente de se rétablir "en propre" en se posant comme "sujet" de la langue et en recueillant les "symboles" où le tout s'absentant aurait laissé les marques de son immanence chiffante*⁹⁴⁰ ». Il nous semble que les pages précédentes, guidées par la pensée de Michel Deguy et offrant un bref aperçu des insuffisances des représentations du deuil ou de la mortalité, permettent de souligner la nécessité de cette poésie. Ce qui n'apparaît pas dans la langue n'est pas ce qui est inutile ou secondaire. L'utilité et la nécessité, déterminées par la sensibilité, seront à jamais soumises au changement, à la modification, à l'évolution.

Préférence

Nous souhaitons enfin interpréter les implications et les conséquences du phénomène d'inaccessibilité de la signification dans sa forme absolue, dont on vient d'exposer les représentations. Nous rattacherons ces implications également à la conception sociale, collective, éthique de la langue et de la signification et les interpréterons à l'intérieur de cette conception.

⁹³⁸ ECO, Umberto : *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*, op. cit., p. 133.

⁹³⁹ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 12.

⁹⁴⁰ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 45.

Comme nous venons de le souligner, passer de l'informe à la forme est la tâche de la poésie qui permettrait, par conséquence, de basculer du silence à la voix, à la pensée et à la langue et de convertir, de transfigurer le profondément intime en échangeable. La poésie contribue ainsi à faire accroître le domaine du partageable. Mais la question que pose le poète est dès lors celle du passage d'une absence et d'un vide à la signification, cherchant à comprendre « *de quelle force inouïe doit être une œuvre [...] pour tenir tête à l'insensé, reconduire à de l'énigme, c'est-à-dire à de la figure, à de l'inéclaircissable (mot de Kafka), c'est-à-dire à de l'interrogation, ce qui s'en exorbitait, ce qui basculait dans la confusion anéantissante*⁹⁴¹ » ?

L'acte poétique circonscrit une forme sémiotique et intelligible comme un lieu ou une zone de décidabilité dont nous traiterons plus amplement dans la dernière partie de notre travail. Cette décision sémiotique est pensée chez Michel Deguy à partir de la notion de *préférence* qui permet d'aboutir à « *l'être-plutôt-que-rien* » qu'est la « *préférence marquée en toute chose comme son chiffre secret*⁹⁴² ». Michel Deguy insiste sur la proximité entre *préférer* et *aimer*, comme nous le verrons plus loin, en vue d'une surprenante fusion entre la pensée et le désir où « *aimer, c'est voir de préférence ; aimer, c'est préférer, dire la préférence, c'est comparer ; comparer c'est chercher à circonscrire l'incomparable*⁹⁴³ ». Car si « *aimer, ça n'est pas aimer en général*⁹⁴⁴ », le poète insiste sur la singularité de chaque choix et de chaque préférence. Préférer signifie afficher et maintenir sa propre singularité au sein d'un mouvement d'extension de la généralité et de l'universalité.

La décision et la préférence qui la détermine ne seront pas sans lien avec le caractère éthique de toute forme sémiotique, verbale ou non-verbale. L'objet d'art qu'elles motivent et orientent ressemblera ainsi à cette singularité d'un individu ou à celle d'un ensemble d'individus dont il est la négociation en opposition à d'autres communautés linguistiques ou culturelles. L'œuvre contiendrait cette singularité, elle serait bâtie à partir d'elle et n'existerait qu'en fonction de cette singularité car « *nous ne ressemblons qu'à du langage "vrai" de chiffrer une inidentifiable identité comparable à aucun modèle déposé*⁹⁴⁵ ».

Si donc l'œuvre ressemble à cette singularité et à cette décision, elle exprime fondamentalement à quoi ressemble le sujet qui constitue cette décision à partir de ses préférences – elle donne forme à ce qu'il aime. Le surgissement de l'œuvre porteuse de cette

⁹⁴¹ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 90.

⁹⁴² DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., p. 191.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 44-45.

préférence, c'est, comme dira Deguy dans *À ce qui n'en finit pas*, reconnaître un visage et un nom. L'être ressemble à la langue qu'il parle en même temps que cette langue ressemble au désir de ce sujet, à l'objet de ce désir, déposé dans son intimité profonde car « *le visage s'appelle figure*⁹⁴⁶ ». Soulignant enfin l'horreur de la « *défiguration de la figure*⁹⁴⁷ », le poète renvoie à l'inquiétude de l'anéantissement de l'identité, cette identité inidentifiable, l'unique chemin aboutissant à l'insaisissable intimité « *qui n'est pas seulement le cœur d'une intimité sexuelle, par exemple, mais plus secrète encore en étant plus générale tout en étant sans mystère : de quoi le "physique" n'est que l'index*⁹⁴⁸ ».

La tâche poétique – et éthique – du poète est d'accroître l'échangeable – c'est-à-dire de « *faire ressortir l'incomparable*⁹⁴⁹ » qui se confond avec ce qui est infranchissable, avec ce qui est défendu ou repoussant – et de permettre ainsi de l'intégrer dans l'échange, de faire accroître l'espace commun des hommes, leur *être-ensemble*. Il s'agit alors de donner, à ce qui n'a pas de forme, au sein d'un acte toujours obscur, énigmatique, un visage, une figure, une expression. Puisque celle-ci, en effet, « *dit en vain le rapport le plus vague qui soit, dit désespérément, aveuglément, la croyance en ce transport massif et irretraçable entre la souffrance et l'art*⁹⁵⁰ ».

Car comme en témoigne, dans *À ce qui n'en finit pas* le poète qui « *erre dans l'inqualifiable*⁹⁵¹ », le réel même se retire et le monde s'efface si la langue n'en offre pas de représentation. Cet « *inqualifiable* », ce silence est précisément « *ce qui menace*⁹⁵² » l'espace commun des hommes ; c'est « *la nuit, l'opaque, l'occultation (l'occulte), le brouillard, la dés-orientation, la darkness des dark times, noirceur du temps, qui est sa densité morne, son épaisseur sourde, étouffante, resserrée, intraversable par la lumière, sa non-translucidité*⁹⁵³ ». Il faut tenter ainsi de convertir ce rien en quelque chose, qui deviendrait le tout d'une forme visible, dicible, partageable, commune. Car « *là où il y a indécidabilité, il peut, et doit, y avoir décision ; la décision prend place. L'acte d'écrire décide – dans l'indécidable. [...] Quelle est la mesure, c'est la question*⁹⁵⁴ ».

⁹⁴⁶ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 128.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴⁸ DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 43.

⁹⁴⁹ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 46.

⁹⁵⁰ DEGUY, Michel : *Gisants. Poèmes III 1980-1995*, op. cit., p. 80.

⁹⁵¹ « *J'erre dans l'inqualifiable* », écrit Michel Deguy dans *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 45.

⁹⁵² DEGUY, Michel : *L'énergie du désespoir*, op. cit., p. 92.

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 168.

Langage meurtrier

Comme nous l'avons déjà insinué, toujours dans la perspective d'une langue conçue comme négociation de la *préférence*, parmi ces concepts que la langue éloigne, repousse, rejette, celui de la mort tient une place particulière. Son essence même est, en effet, anti-sociale. Elle est le non-négociable par excellence. Suivant la conception sociale de la langue et de la signification dont le contenu ne renvoie à aucune objectivité extralinguistique mais à la convention comme acte de négociation entre les usagers du code, il est inconcevable que le langage négocie son anéantissement même, c'est-à-dire l'abolition du lien social et éthique qu'il instaure et auquel renvoie son sens profond.

C'est ce qu'insinue Michel Deguy dans l'ultime cas de figure de l'indicible qui advient à la frontière de la capacité d'abstraction et de schématisation et au-delà de laquelle est abolie la signification logique et formelle. C'est la situation où l'acte de langage coïncide avec l'acte de destruction et où dire la mort signifie donner la mort, donner lieu à la mort. Ce langage meurtrier est pensé chez Michel Deguy dans *La raison poétique* comme la « *pointe la plus noire au creux le plus noir des "temps noirs"* » et défini comme le « *contraire du sens, l'incalculable renversement calculé de la tradition humaniste juive et grecque et romaine : non le phénomène, le kléos, la belle action, la gloire, mais l'inavouable, l'euphémisé, l'innommable*⁹⁵⁵ ». Le langage meurtrier, contraire au langage de l'art, est une « *machine à faire de l'impensable, de l'amnésique, de faire disparaître l'Humanité dans une partie de l'humanité, et de faire disparaître la disparition*⁹⁵⁶ ».

Il conviendrait alors, comme le propose Georges Molinié dans son ouvrage *Hermès mutilé : vers une herméneutique matérielle. Essais de philosophie du langage*, « *parler de déviance, de perversion, et d'aberration, voire d'anti-valeur*⁹⁵⁷ ». Il s'agit, en effet, plutôt que d'un langage, d'un anti-langage, un « *langage de déshumanisation, un langage à la limite de l'authentiquement langagier, un langage d'assassinat, qui porte en soi la mort*⁹⁵⁸ ». Comme nous l'avons formulé plus haut en ayant évoqué l'abolition du principe éthique de négociation des valeurs, fondateur de tout langage, « *la sensation de l'intérêt vis-à-vis de l'extériorité par la pulsion de destruction est absolument antinomique avec la totalité du mouvement de traitement de cette extériorité, qui gère l'intérêt dans le sens de l'épanouissement et du*

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ MOLINIÉ, Georges : *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle : essai de philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

*confort avec l'extériorité, selon un processus sémiotique de renforcement de chaque humanité subjective par de l'humain de plus en plus largement partagé*⁹⁵⁹ ».

Nous venons ainsi de parcourir les différents cas de figure de la gestion de l'expérience individuelle qui s'étend du langage artistique au plus haut degré éthique possible jusqu'au langage meurtrier au degré éthique nul. La pensée des limites du langage a également contribué à formuler certaines orientations de l'acte de signification, surtout en creusant la distance entre la signification collective et individuelle, entre la signification *sentie* collectivement et individuellement. L'horizon de notre travail s'ouvre maintenant vers l'apparente opposition entre ces deux origines de la signification. La substance individuelle et le calcul social et éthique au sein d'une relation et d'une signification intersubjective feront l'objet de nos analyses dans la partie finale de notre travail.

Mais l'horizon s'ouvrira notamment sur l'ultime intérieur du sujet, son intimité. Si la substance d'une valeur partagée est éthique, la substance de la valeur éthique, de la posture éthique, du geste éthique est pathétique. Si la signification, la pensée, le concept reposent sur le partage, il s'agit d'un partage du sentiment, de l'émotion, de l'affect. Nous chercherons, dans la dernière partie de notre travail, à réfléchir sur la valeur en-deçà de l'acte d'abstraction et de langage car la source, l'enjeu, le principe d'un tel acte dépendent d'une logique tout autre : celle du corps.

La pensée de la limite du langage, la pensée du dicible et du pensable s'est révélée comme fondamentale au sein même des poétiques respectives des deux poètes. D'un geste fin et profond, chacun tisse sa propre écriture indissociablement de l'examen minutieux de la portée d'un tel acte entre le surgissement de la voix, le poids de la pensée et l'enracinement dans la parole. La pensée de l'indicible et de la limite du langage chez Hugo et chez Deguy dévoile surtout le lien entre le langage et l'affect.

Là où le langage cesse de signifier, le monde extérieur se révèle dans son immensité indescriptible et insaisissable – mais l'effacement de la parole, de la pensée s'avère proportionnel à l'intensité de l'affect. Et les dernières analyses lancent déjà une idée des conséquences d'une telle charge ontologique de l'affect, constitutif de la signification et du mondain. C'est cette solidarité entre l'affect et la forme que nous étudierons dans le chapitre suivant à travers l'écriture de Michel Deguy. Guidée par le poète, nous chercherons à assigner et à délimiter, à la substance affective de la signification, une place fondamentale, positive, au sein de l'acte de signification, envisagé toujours dans sa vacuité formelle et logique. Une telle

⁹⁵⁹ *Ibid.*

positivité de l'indivision entre l'affect et la forme basculera, enfin, vers une pensée de la *forme de l'affect*.

IV^e PARTIE : La langue du corps

Chapitre premier : Désir du langage

*« Or quand l'amour retombe,
il n'y a plus que les raisons, c'est-à-dire l'impossible⁹⁶⁰ ».*

Michel Deguy, *Brevets*

Nous achevons ici le cheminement à travers les représentations du visible et de l'invisible, ainsi que du dicible et de l'indicible, chez les deux poètes. Nous avons d'abord posé le caractère abstrait de la signification dont le contenu n'est pas le monde sensible, extérieur et objectif, mais la sémiologie – perception ou abstraction – comme seul accès à la réalité. Nous avons, suite à cela, posé le caractère instable et éphémère de toute forme sémiotique donnée, soumise aux phénomènes d'apparition et de disparition. Nous avons posé la relativité de toute forme sémiotique qui obéit à un acte de convention à caractère collectif, donnant lieu au commun, c'est-à-dire au lien proprement social d'une communauté. Enfin, situant notre réflexion sur la signification dans le domaine de la poésie, nous avons circonscrit, à l'intérieur du domaine du matériau proprement verbal, les phénomènes d'apparition et de disparition propres au langage verbal, esquissant ainsi le mécanisme des deux schémas figuratifs (sémantiques) élémentaires : la ressemblance et son corrélat, l'opposition.

Le développement du premier point sur l'acte d'abstraction a déjà permis de souligner le phénomène d'instabilité du monde sensible. Nous avons vu que cette négativité recouvre également le domaine du visible, d'où l'imposante réflexion sur l'invisible chez les deux poètes que nous avons tenté de retracer dans un deuxième temps de notre travail. Une telle conception formelle de la signification pose d'emblée au cœur de la pensée du langage un vide, une absence, un immatériel. C'est le caractère aporistique de ce dernier qu'il s'agit de traiter ici en tant que fondement épistémologique d'une théorie de langage profondément matérielle.

⁹⁶⁰ DEGUY, Michel : « "Le vent se lève" », *Brevets in Gisants. Poèmes III 1980-1995, op. cit.*, p. 136.

Nous avons vu que la conception collective et sociale du langage fournit une réponse satisfaisante à la question de la sélection d'une forme donnée jugée comme convenable, juste, vraie. Mais même cette théorie ne parvient pas à poser de manière claire la multiplicité des formes et des systèmes sémantiques en tant que systèmes de valeurs qui ne se recouvrent que partiellement, d'une langue à une autre, d'une communauté à une autre ou encore d'un individu à un autre.

Il nous semble pourtant nécessaire de commenter et d'explicitier, si possible, cet acte de sélection que nous rapprochons à un soudain basculement du non-désir au désir. Ce basculement, ce surgissement soudain permet d'établir la relation avec l'extériorité et cela d'une manière qui reste obscure et énigmatique. C'est ce que montrent, comme le remarque Georges Molinié, les arts non-verbaux dont la spécificité est de relever de l'opération sémiotique d'indication et non pas d'expression. Ils font « *signe qu'il y a du monde : c'est la fascination mystérieuse de l'œuvre d'art, qui construit du contact avec du monde*⁹⁶¹ ».

Penser la possibilité des phénomènes d'apparition et de disparition, de la perte, de la modification ou de la création de la signification, que cela soit dans le domaine de la vision ou de la parole, signifie délimiter les conditions et les enjeux d'un passage du rien à la chose, de l'informe à la forme, de l'insignifiant à la signification. Nous nous intéresserons par conséquent, suivant l'acception la plus générale de la notion de signification, à l'avènement de l'intérêt et de la valeur sur un fond amorphe, informe et continu, d'un monde dans sa totalité insaisissable, dans son éternelle et infinie potentialité. Nous revenons, pour ce faire, vers la notion fondamentale de la décision sémiotique comme source de la signification et de la forme. La délimitation de ce lieu du surgissement de la tension, devenant le « *"positionnement", la polarisation de ce qui cesse un moment d'être l'un*⁹⁶² » sera, suivant Greimas et Fontanille dans « *Sémiotique des passions* », « *un premier événement décisif*⁹⁶³ ».

L'événement décisif, l'avènement de la décision sémiotique, c'est la constitution de la valeur que Greimas et Fontanille n'hésitent pas à confondre avec l'objet même. C'est sous la forme de la valeur que l'objet s'impose au sujet, qu'il lui apparaît. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, cet événement est régi par un acte de sélection ou de choix qui se confondent avec le jugement. Mais nous avons vu également que ce jugement ne relève ni d'un devoir, ni d'un savoir. Il vient d'un désir fondateur, donnant lieu à un *métavouloir* dont nous souhaiterions maintenant commenter la nature et les enjeux.

⁹⁶¹ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique: L'effet de l'art*, op. cit., p. 27.

⁹⁶² GREIMAS, Algirdas Julien et FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 25.

⁹⁶³ *Ibid.*

Comme nous l'avons déjà posé, c'est le phénomène de *phorie* qui assure l'orientation de la décision à partir d'un sujet *indifférencié*, c'est-à-dire un sujet qui se caractérise par la « *plénitude tensive*⁹⁶⁴ », la « "*tensivité phorique*" *indifférenciée*⁹⁶⁵ ». Cette neutralité tensive, affective, se confond avec le désintéressement, l'apathie, l'indifférence, l'abandon ou encore la passivité et d'autres formes du non-désir. Le surgissement du désir ou le *devenir* sont ainsi désignés comme un « *déséquilibre "positif", celui qui est favorable à la scission de la masse phorique*⁹⁶⁶ ».

Parler du devenir est significatif parce que ce dernier est situé à la frontière même de la réalité et du néant par le biais de l'action dont il est la source. Atome de réalité, le devenir est le noyau de l'action, garantissant la liaison entre l'instance d'état et l'instance de faire. Il est substantiellement passionnel, comme l'affirment les auteurs de *Sémiotique des passions*, remarquant que la plupart des configurations passionnelles sont définies dans les dictionnaires comme une *disposition à*, un *sentiment qui porte à* ou encore un *état intérieur de celui qui incline à*, débouchant sur une action. Les passions en tant que source du devenir « *recouvrent un certain agencement de l'"être" en vue du "faire"*⁹⁶⁷ ».

Le chapitre suivant tentera de préciser et de commenter la continuité entre l'action et la signification, en posant l'émotion comme l'origine commune de ces deux accès au mondain. Nous aborderons l'émotion en tant que constitutive de l'identité du sujet puis en tant que constitutive des formes sémiotiques, verbales ou non-verbales. Nous serons conduite, par le biais de l'indivision entre le désir, le sujet et le monde, à poser la ressemblance entre le sujet et ces formes sémiotiques (les valeurs, le langage verbal).

Cette homologie entre le sujet et le langage permettra de générer, enfin, une distinction d'ordre sémantique, entre les noms abstraits et les noms de sentiments, posant une distance référentielle entre ces deux ensembles sémantiques. Une telle distinction se dévoilera dans toute son ampleur dans le chapitre suivant où on posera la continuité et l'identité formelle entre l'organisation des termes abstraits, des noms de sentiments et des noms traditionnellement désignés comme concrets.

Si la sémiotique et, de manière générale, la philosophie du langage, traite de la distinction entre l'objet sensible et la pensée, l'abstraction, le concept, il nous semble que similairement à cette opposition surgit l'opposition entre le *type* ou l'*espèce* de référence à laquelle renvoie le concept, d'un côté et l'affect de l'autre. Nous serons amenée à penser,

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

c'est-à-dire à mesurer la distance entre l'affect et le sème et à poser ainsi l'antériorité et la supériorité de l'affect vis-à-vis des notions de concept et d'objet. Ce sera l'achèvement et la radicalisation de la conception de l'affect comme source de l'acte de signification et du mondain.

Modalité et identité du sujet

Si la sémiotique des passions affirme que ce déséquilibre fondamental conduit à la séparation entre le monde et le sujet, il nous semble nécessaire de revenir ici vers la notion du *méta-vouloir* qui régit l'orientation de la signification et de la valeur d'un objet en tant que tel. Le méta-vouloir est, premièrement, une méta-passion dans le sens où elle conditionne, nous semble-t-il, l'ensemble des autres modalités du sujet qui lui seront subordonnées.

Ainsi, une compétence telle que le savoir n'a de sens pour le sujet qu'en tant qu'elle est jointe à un vouloir qui valorise cette compétence en actualisant sa portée, son intérêt. De même, le devoir semble être une modalité significative au moment où elle est en accord ou, au contraire, en opposition et en tension avec le vouloir du sujet ; ou encore, l'accomplissement de la modalité du vouloir en une action réalisée ne peut advenir qu'en jonction avec une autre modalité, celle du pouvoir ou du savoir.

Le vouloir nous paraît ainsi être une métapassion dans le sens où il conditionne le passage de l'état à l'action, dans le sens où seule la jonction du méta-vouloir avec une des autres modalités garantit le passage à l'acte. C'est à partir du désir qu'englobe ce méta-vouloir que le sujet actualise ou non les autres modalités. Il nous semble que c'est à partir du vouloir que Fontanille et Zilberberg englobent dans *Tension et signification*, sous la catégorie des *motivations*, l'espace proprement intime du sujet. Les auteurs relèguent les catégories de la *croissance* (assumer, adhérer) et de l'*aptitude* (savoir, pouvoir) au deuxième plan : dans leur rapport aux *effectuations* ou aux actes, les croyances et les aptitudes sont des catégories secondaires et les motivations la catégorie primaire.

Si, enfin, la catégorie des *motivations* comprend, selon les auteurs, les modalités de vouloir et de devoir, seule la modalité du vouloir régit l'action à partir de l'individualité et de la particularité du sujet, le vouloir étant une catégorie endogène⁹⁶⁸. Le devoir, modalité exogène, serait, par conséquent, l'effectuation d'une action à caractère intersubjectif ou

⁹⁶⁸ Une modalité endogène ne prend en compte que les facteurs intérieurs au sujet, contrairement à la modalité exogène, qui dépend des facteurs qui lui sont extérieurs.

collectif car elle dépend de l'intervention de la modalité du vouloir extérieure à celle du sujet de l'action.

Dans la perspective d'une analyse du rapport entre le concept et l'objet qui nous intéresse, la modalité du vouloir s'apparente donc également à un moyen d'envisager l'objet, dans la particularité de son existence matérielle. En accord avec les auteurs dans *Tension et signification*, l'accès à l'objet serait assuré par l'émotion, cette « *unité élémentaire du sensible*⁹⁶⁹ ». Celle-ci désignerait alors précisément la modalité du vouloir, dans le sens où le vouloir, seul ou joint aux autres modalités, *émeut* le sujet dans le premier sens du terme.

En effet, la *Sémiotique des passions* délimite l'émotion à partir des modalités. Les émotions ou les passions y sont conçues comme des intersections et des combinaisons entre des structures modales différentes, donnant lieu à une syntaxe passionnelle ou modale. Fontanille et Zilberberg constatent également, dans *Tension et signification*, la dépendance de l'émotion des dispositions modales. Ils observent à propos de l'ensemble des termes apparentés à l'émotion le retour de deux constantes. Ils notent la présence d'un complexe modal, celui du pouvoir (étendu de l'impuissance à l'aptitude) et d'un complexe phorique, celui du vouloir (allant d'un désir soudain à l'attachement de nature durable), et cela dans la signification des termes *passion* (vive inclination vers un objet que l'on poursuit, auquel on s'attache de toutes ses forces) ; *l'inclination* (mouvement affectif spontané vers un objet ou une fin) ou encore la *disposition* (tendance à)⁹⁷⁰.

Si, comme l'affirment les auteurs, toute émotion affirmerait un lien fonctionnel entre ces deux complexes, le pouvoir et le vouloir, cela confirme l'idée de la détermination et de la délimitation de l'émotion par le vouloir et le désir à travers lesquels l'émotion manifeste son orientation, son dynamisme, son allure. Si, de plus, l'ensemble de ces termes sont constitués d'un mouvement, c'est parce qu'ils sont à l'origine du devenir et de l'action eux-mêmes définis comme le passage d'un état à un autre. Le mouvement du sujet *vers* un objet (comme l'indique l'étymologie de l'émotion, du latin *motio*, mouvement), l'émotion comme noyau de la valeur permet d'englober en une théorie unifiée l'action et la signification, fondamentalement narratives et affectives.

Le métavouloir comme modalité entretient, par conséquent, une relation primordiale avec l'action et la signification qu'implique cette action. Les modalités conditionnent l'action et la signification, selon le schéma de l'implication « Si *vouloir, savoir, pouvoir*, alors *faire* ».

⁹⁶⁹ FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*, op. cit., p. 209.

⁹⁷⁰ À partir de cette acception minimale commune, nous emploierons ces termes indifféremment tout au long des analyses suivantes.

Elles permettent, suivant Fontanille et Zilberberg dans *Tension et signification*, de « saisir les autres prédicats (les prédicats de base, ceux de l'être et du faire), non pas dans la perspective de leur accomplissement, mais dans la perspective des conditions nécessaires à leur accomplissement⁹⁷¹ ». Le mécanisme des structures d'implication permettent de passer de la virtualisation à la réalisation d'une action, bien que ce soient les structures concessives⁹⁷² qui permettent, comme l'insinuent les auteurs, de générer les atomes narratifs de l'intrigue et du récit, (elles sont à l'origine des figures d'adjuvant et d'opposant dans la structure narrative du conte chez Propp).

La quête des objets de valeur (où l'action est conçue comme un mouvement du sujet vers un objet) se transforme ainsi en une quête d'identité (l'action est le passage d'un état à un autre). Cette quête d'identité prend la forme de la construction d'un « dispositif modal⁹⁷³ » ou d'une « identité modale⁹⁷⁴ » du sujet de la modalisation et de l'action, à l'intérieur d'un ensemble de dimensions, comme la dimension cognitive, thymique, fiduciaire etc. Cette conception présuppose, en accord avec les auteurs dans *Tension et signification*, que « dans le mouvement même de la circulation des valeurs, les valeurs modales peuvent occuper le devant de la scène narrative si la quête de l'identité prévaut sur la quête des objets⁹⁷⁵ ».

Cherchant à établir un lien entre, d'un côté, la conception de toute forme sémiotique, verbale ou non-verbale, comme décision et, de l'autre côté, la théorie des modalités, nous insistons encore une fois ici sur l'énigmaticité profonde de l'apparition d'une forme donnée, délimitée par une distance donnée vis-à-vis d'autres formes, ainsi que sur l'énigmaticité du surgissement du désir qui se manifeste à travers un parcours modal donné. C'est dans le sens d'un tel rapprochement entre la particularité d'une expression et le désir qui motive cette expression que nous comprenons la définition des modalités chez Fontanille comme « des contenus qui définissent l'identité des actants⁹⁷⁶ », où l'actant renvoie à une force ou un rôle nécessaire « à l'accomplissement d'un procès⁹⁷⁷ ».

De même, suivant Jean-Claude Coquet dans *Le discours et son sujet I*, le méta-vouloir est fondateur de l'identité du sujet et permet l'affirmation du sujet comme tel. La modalité du

⁹⁷¹ FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*, op. cit., p.175.

⁹⁷² La concession et l'implication sont les types de corrélation entre la compétence modale et la performance. L'implication correspond au schéma *si vouloir, savoir, pouvoir, alors faire*, tandis que le schéma de la concession est contraire : *bien que vouloir, savoir, pouvoir, cependant ne pas faire*. Voir à ce sujet FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*, op. cit., chapitre 9 « Modalité ».

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁹⁷⁶ FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 149.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 148.

vouloir permettrait ainsi la réalisation d'une action ainsi que le surgissement d'une forme à partir de l'instance de l'actant. Les modalités modifient donc l'attitude du sujet vis-à-vis du réel, ce dernier étant considéré comme un état réalisé d'un ensemble de formes données. Suivant l'acception commune des modalités où, comme le formule Fontanille, « *un procès dont on exprime les conditions, sous la forme modale, est un procès qui n'est pas considéré comme réalisé*⁹⁷⁸ », tout procès réalisé et toute forme accomplie qui en découle présuppose la modalisation antérieure à ce procès, comme une strate profonde de la sémiotique. Si les modalités désignent des modes d'existence antérieurs à la réalisation d'un acte, telles les conditions de la réalisation de cet acte, le méta-vouloir est nécessaire à la réalisation de tout procès. Il sous-tend la réalisation et, par conséquent, la portée et l'étendue de toute forme donnée.

Désir et décision

Mais si l'analyse qui précède a le mérite de suggérer un rapport entre le langage, verbal ou non-verbal, et le vécu affectif du sujet, elle n'indique pourtant rien sur les conditions et les enjeux d'un tel vécu affectif et émotionnel. Comme nous l'avons déjà esquissé, le passage de l'amorphe à la forme, du néant à la décision ne peut être saisi autrement qu'en tant que mouvement ou en tant qu'élan. L'avènement de la décision sémiotique est simultanée à l'émotion, au désir et à la passion.

Dans la suite de notre analyse, nous traiterons cette ressemblance entre le sujet et ses langages, ses actes, ses arts, non plus en termes de modalité du vouloir, mais essentiellement en termes du désir. Première articulation du sens, promesse du sens, le désir peut s'étendre jusqu'au besoin et à la nécessité. Le désir donne lieu à la signification à un niveau pragmatique et somatique, obéissant à une logique autre que la logique formelle. À cette logique fondatrice du surgissement des valeurs à partir du désir ou du besoin semble obéir l'ensemble des langages humains.

L'univers amorphe de l'indécidabilité et de l'indétermination sur le fond duquel se démarque un désir ou un besoin est décrit par Jacques Neefs à propos du roman hugolien. Lieu même du non-investissement de la structure modale du sujet par la modalité du vouloir, cette indécidabilité s'apparente à l'incapacité et l'incompétence générales, aboutissant à la

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 176.

passivité. L'auteur renvoie à un « *vouloir du réel*⁹⁷⁹ » extérieur aux personnages. Ces derniers à la fois subissent les décisions extérieures à leur volonté (ils *doivent*) et deviennent la source d'une volonté intérieure et des décisions qui en découlent (ils *veulent*).

Circonscrivant la prise de décision sur un fond amorphe et insaisissable, l'auteur identifie ainsi l'espace narratif et l'action qui est son noyau à une « *épreuve, comme de l'intérieur, de l'indétermination, indétermination dans laquelle le connu est toujours restitué à l'inconnu d'où il s'extrait*⁹⁸⁰ » et où « *l'avenir est opacité qui s'illumine de l'obscur passé où il se prépare*⁹⁸¹ ». La narration romanesque met ainsi en scène cet avènement simultané de l'action et du réel qui en résulte qu'implique la conception de la signification comme désir.

À partir du moment où la sémiotique narrative fondée sur la distinction fondamentale entre l'état et l'action pose la modalité et la compétence du sujet comme constitutives de cette distinction et de cette dualité, elles deviennent constitutives du phénomène de détermination et de décision dont nous avons souligné le rôle central dans la pensée de la signification. Poser la modalité du vouloir, ce *vouloir du réel*, comme condition première de toute sémiologie revient à soutenir l'idée selon laquelle le vouloir ou le désir constituent la frontière entre le monde, inconnaissable, caché, potentiel et irréel, et le mondain, c'est-à-dire la catégorisation et l'organisation du monde sensible.

Le désir serait donc constitutif du phénomène de la jonction qui englobe la conjonction et la disjonction. En termes d'Éric Landowski dans *Passions sans nom*, « *toutes les fluctuations d'état affectant les sujets dépendent des seules opérations de jonction qui les mettent en possession des objets de valeur (conjonction) ou qui les en séparent et les en privent (disjonction)*⁹⁸² ». Commandées et orientées à partir de la modalité du méta-vouloir comme principe fondamentalement individuel et singulier propre à l'actant, les opérations de conjonction ou de disjonction correspondraient au surgissement d'une signification donnée, c'est-à-dire au passage du monde au mondain.

Comme le montre Landowski, un exemple de cette syntaxe narrative (passage de l'état à l'acte) serait la distinction entre la faim et la satiété. Tandis que l'état de faim – état de disjonction – est appel à mouvement, pousse vers la conjonction, donne ainsi lieu à l'apparition de l'objet et dévoile le réel à partir du désir, la satiété est passivité, indifférence et obscurcissement. Nous soutenons l'idée que le principe de mondanisation et de catégorisation

⁹⁷⁹ NEEFS, Jacques : « Marges d'ombre », in DÄLLENBACH, Lucien et JENNY, Laurent : *Hugo dans les marges.*, p. 107.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² LANDOWSKI, Éric : *Les passions sans nom*. Paris, PUF, 2004, p. 58.

du réel est soumis à cette syntaxe narrative où toute action, dirigée par le désir vers sa satisfaction, c'est-à-dire sur le chemin entre la faim ou le manque vers la satiété, aboutit au phénomène d'interaction, de jonction, d'union entre le sujet et le monde.

Identifier le désir à l'articulation première du sens, à la promesse du sens, malgré leur distance et leur différence considérable, malgré leur opposition apparente, signifie, enfin, poser les fondements pathétiques d'une théorie du langage corporo-centriste et d'une herméneutique matérielle telle que la construit Geroges Molinié, où « *les affects mondanisent le monde, le pathétique constitue l'aire du travail de mondanisation*⁹⁸³ ». Loin de la conception traditionnelle de la référence, cette théorie pose la réalité comme une sensation, identifiant la sensation à la réalité car « *le réel, c'est le sens du réel, la sensation d'un sens, et le réel de la sensation d'un sens s'épuise dans ce ressentiment*⁹⁸⁴ ».

Mais dans la mesure où le langage dépend profondément du vécu pathétique, tout langage est nécessairement éthique, substantiellement humain : « *le pathétique, c'est la mondanisation, comme activité de traitement, ce qui voudrait dire finalement d'humanisation*⁹⁸⁵ ». L'éthique profonde impliquée par cette théorie du langage ne s'appuie pas sur l'émotion, mais plus encore, s'élève de la sensation corporelle qui génère et façonne cette émotion. La référence ou la dénotation sont déplacées vers la profondeur de la valeur – vers le corps du sujet parlant, de sorte que « *le sens est orienté par rapport à la sensation de réalité, que la sensation de réalité est mesurable à la sensation de présence-existence de la subjectivité comme personne totale, que cette sensation est conditionnée par la sensation de la corporéité constitutive de la personne et qu'enfin cette dernière sensation se vit, se réalise et se sublime dans le ressentir sexuel*⁹⁸⁶ ».

Enfin, Molinié clôt sa réflexion sur la notion de modalité comme condition de la mondanisation par l'affect où « *le monde vécu, les choses humanisées, seraient forcément, sinon pathétiques, du moins pathétisées, pour pouvoir seulement former matière à orientation, à réaction, à intérêt – à signification. Pour que les choses aient des homologues, il faut bien qu'elles soient homologisables*⁹⁸⁷ ». Molinié rattache ainsi clairement le principe de mondanisation et de catégorisation à celui de l'intérêt – de la valeur – qui constituera le

⁹⁸³ MOLINIÉ, Georges : « Les choses sont pathétiques » in RINN, Michael (dir.) : *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 63.

⁹⁸⁴ MOLINIÉ, Georges : *De la pornographie*. Paris, Éditions Mix, 2006, p. 45.

⁹⁸⁵ MOLINIÉ, Georges : « Les choses sont pathétiques », *op. cit.*, p. 63.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁸⁷ MOLINIÉ, Georges : « Les choses sont pathétiques » in RINN, Michael (dir.) : *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue, op. cit.*, p. 63.

premier principe de conversion du continu en discontinu, de l'informe à la forme, de l'insignifiant à la signification et dont on tentera d'esquisser le schéma élémentaire plus loin.

Une telle pensée unifiée du langage et de la valeur, de la signification et de l'intérêt, de la forme et de la modalité, s'inscrit dans une perspective sémiotique tournée vers l'émotion, cet « événement sensible en tant que tel⁹⁸⁸ », comme le précise Jacques Fontanille. Cela signifie la possibilité d'envisager l'émotion, continue-t-il, comme « le premier vecteur de l'intentionnalité⁹⁸⁹ », c'est-à-dire l'orientation du devenir d'une signification, ou comme la « manifestation figurative superficielle – des énergies et des pressions s'exercent sur un corps, en modifient les formes, les textures, les rythmes et les surfaces – du travail profond de l'énonciation, de la sémiose et de l'intentionnalité⁹⁹⁰ ».

De la valence à la valeur

Soucieux de saisir « les conditions d'une réciprocité ininterrompue de l'affect et de la forme⁹⁹¹ » afin de confirmer la « tutelle du sensible sur l'intelligible⁹⁹² », Claude Zilberberg s'attache à circonscrire la formation et le surgissement de la décision et de la forme précisément à partir de cette masse amorphe de l'indécidable et de l'indétermination. Il tente de concevoir la constitution de la valeur, unité à la fois affective et sémiotique, comme l'association des valences, de ces zones de sens intensives (affectives, intéroceptives, c'est-à-dire intérieures à l'organisme – elles correspondent au plan du contenu d'une forme sémiotique) et extensives (perceptibles, extéroceptives – donc extérieures à l'organisme – elles correspondent au plan de l'expression).

À l'intérieur de cette véritable grammaire du sensible que constitue Claude Zilberberg, la modalité du vouloir s'apparente à une ascension vers la valeur. La valeur devient un « objet-événement⁹⁹³ » où on quitte « l'univers de la mesure pour celui de la démesure⁹⁹⁴ », soumis à un régime particulier de la perception, désignée par Zilberberg comme l'admiration

⁹⁸⁸ FONTANILLE, Jacques : « Avant-propos : émotion et sémiose », Revue Semiotica vol. 163, n. 1/4 « Les émotions : figures et configurations dynamiques », sous la dir. de Jacques Fontanille, Berlin, Mouton de Gruyter, 2007, p. 5.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ ZILBERBERG, Claude : *Éléments de grammaire tensive*. Limoges, Pulim, 2006, p. 37.

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 137.

où s'observe le « *paroxysme de l'intensité*⁹⁹⁵ », car « *l'affectivité est à son comble*⁹⁹⁶ ». Il donne lieu à l'éclat, ce « *terme suprême de la série ascendante*⁹⁹⁷ » sur le plan de l'affectivité. Ce régime de l'admiration, c'est, dans le vocabulaire de Zilberberg, l'intensité éclatante. Celle-ci s'oppose, dans l'espace graduel de l'intensité, à l'intensité faible.

Identifié à une « *catastrophe modale*⁹⁹⁸ » et à une « *crise fiduciaire radicale*⁹⁹⁹ », le surgissement de la valeur est la « *réalisation soudaine et extatique de l'irréalisable*¹⁰⁰⁰ », sans pour autant définir la raison et la possibilité de ce soudain basculement de l'irréalisable à la réalisation. Il relèverait d'une « *sémio-esthétique du survenir*¹⁰⁰¹ », c'est-à-dire de l'imprévu, de l'inattendu, de l'inhabituel et de l'insolite. Obéissant à la logique du graduel, il est identifié, par conséquence, à une extrémité donnée du mouvement ascendant qui est, comme le pose Zilberberg, avec la décadence, un des termes de la dimension tensive décrivant le sensible. L'ascendance est symétrique à la culmination, c'est-à-dire à un « *passage d'un état initial ne comportant que des moins à un état final ne comportant possiblement que des plus*¹⁰⁰² ».

Comme nous le verrons maintenant dans la conception du désir chez Michel Deguy, le phénomène d'ascendance, menant au surgissement du désir et de la décision sémiotique, semble échapper à toute tentative de généralisation. La pluralité des formes constitutives du langage poétique ainsi que la diversité des langues naturelles témoignent de la résistance de l'ascendance à un principe universellement valable. Il deviendrait ainsi l'unique ancrage de la singularité de tout sujet dans le monde extérieur et, comme nous l'avons déjà indiqué, constituera l'identité de ce dernier. Toute manifestation de cet événement sera l'ultime expression de l'irréductible individualité et sensibilité du sujet.

Ressemblance langage / homme

La tensivité originelle qui conditionne le surgissement de la signification est le premier traitement de l'extériorité et de l'altérité et constitue ainsi un pré-langage. Il s'ensuit qu'il est porteur d'un type particulier d'information dont la substance est purement corporelle et

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 148

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 200.

pathétique. Lieu de l'avènement de la décision sémiotique, il obéirait, comme l'écrit Zilberberg, à la « *chair vive, la proprioceptivité "sauvage"* », mettant en œuvre non pas une perception de l'intero- et de l'extéroceptif, mais un « *sentir global*¹⁰⁰³ », comme l'affirment Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions*. C'est le sujet qui, selon eux, devient le signifié du monde, tandis que le monde devient un « *monde humain*¹⁰⁰⁴ » : « *Ce n'est plus le monde naturel qui vient vers le sujet, mais le sujet qui se proclame maître du monde, son signifié, et le réorganise figurativement à sa façon*¹⁰⁰⁵ ».

Une telle conception du monde sensible comme monde humain implique que toute forme abstraite, sémiotique, c'est-à-dire tout concept, ressemble à l'homme ou à de l'humain, suivant l'impératif de l'absolue relativité qu'exige cette linguistique matérielle. Elle conçoit le langage dans sa ressemblance à l'homme qui lui-même ressemble à ses différents et multiples langages. Cette ressemblance donne naissance à la pensée de l'anthropomorphose chez Michel Deguy telle que l'illustre ce passage du poème « Ce matin » :

[...]

Il n'y a jamais que groupes de ressemblances

Faisceaux de semblants pour la pensée

Qui s'approche du comme-un des mortels

*Cette anthropomorphose qui pourrait échouer*¹⁰⁰⁶

C'est à travers les formes sémiotiques, qu'elles soient verbales comme dans le cas de la poésie, ou non-verbales, désignées en tant que *groupes de ressemblances* et contenant des choix sémiotiques précis, que se manifeste l'identité du sujet et son humanité même. « *Élargir la déchirure personnelle en méditation de l'humain*¹⁰⁰⁷ », d'après les termes de Jean-Claude Mathieu dans son étude « déchirant », telle serait au juste la visée de l'anthropomorphose. Elle creuse l'intérieur, c'est-à-dire l'intime, le superlatif de l'intérieur même. Elle dévoile le caché, l'invisible, le propre, afin de le reconnaître, de le retrouver, de l'affirmer comme universel.

De manière comparable à la théorie de la compétence qui donne lieu à la constitution de l'identité de l'actant en sémiotique narrative, l'anthropomorphose désigne, en

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p.18.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ DEGUY, Michel : « Ce matin », *Arrêts fréquents* in *Gisants. Poèmes III 1980-1995*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁰⁷ MATHIEU, Jean-Claude : « déchirant » in *Littérature*, n. 114, *op. cit.*, p. 108.

conséquence, le devenir soi-même comme humain. D'après les termes de Deguy dans *Actes*, le principe des contes d'être changé-en ou de se trouver changé en ceci ou en cela, est l'essence même de la poésie et de toute langue. Dire que « *l'homme est changé en homme ; la connaissance poétique, c'est quand il s'aperçoit qu'il a été changé en homme, quand il se reconnaît comme l'être changé en homme...*¹⁰⁰⁸ », signifie mettre en relief le principe même de la métamorphose : devenir autre afin d'être soi-même.

Envisageant le poème, la figure ainsi que la langue dans son ensemble à l'image de l'homme, Michel Deguy propose, à partir de ce rapprochement premier, une redéfinition de l'opération de la semblance. Celle-ci est étendue du domaine sémantique (ressemblance d'un objet à un autre que met en œuvre l'image poétique telle que la métaphore ou la comparaison) au domaine social ou intersubjectif (les formes conceptuelles ou sémiotiques étant les lieux du rapprochement et du partage entre les individus, les lieux du collectif et du social).

Deguy tente de penser, en effet, l'acte d'abstraction non seulement comme l'expression de la particularité d'une rencontre entre le sujet et le monde extérieur, ou du traitement de l'extériorité et de l'altérité par un sujet. L'abstraction est envisagée comme l'expression pure de la particularité, de l'individualité profonde, c'est-à-dire de l'intimité de ce sujet. Étendue à la conception des formes collectives, telles qu'elles sont établies au sein des différents codes collectifs comme, par exemple, les langues ou les cultures, celles-ci deviennent l'expression de la particularité d'un ensemble de personnes partageant les formes de vie et un certain degré de sensibilité que ces formes véhiculent.

Deguy affirme par conséquent, que « *nous ne ressemblons qu'à du langage "vrai" de chiffrer une inidentifiable identité comparable à aucun modèle déposé*¹⁰⁰⁹ ». Nous ressemblons, plus qu'à du langage, à la langue que nous parlons, à *notre* langue, de même que cette langue nous ressemble, exprimant une réalité donnée et une sensibilité.

Soulignons également qu'une conception semblable est élaborée par Georges Molinié parlant de l'homologie entre les choses et les affects, soutenant cette ressemblance entre les choses et les affects. Il écrit ainsi dans son étude au titre programmatique « Les choses sont pathétiques » que « *les affects ne sont pas les choses, mais il y a un rapport d'homologie entre les deux ordres*¹⁰¹⁰ », circonscrivant ce rapport comme « *ce qui est en affinité avec, ce qui ressemble à, ce qui a l'air de, ce qui est comme, ce qui donne l'idée de, l'analogie à*¹⁰¹¹ ».

¹⁰⁰⁸ DEGUY, Michel : *Actes*, op. cit., 271.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰¹⁰ MOLINIÉ, Georges : « Les choses sont pathétiques » in RINN, Michael (dir.) : *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue*, op. cit., p. 62.

¹⁰¹¹ *Ibid.*

Une telle constitution du réel par l'abstraction que Greimas et Fontanille désignent comme une humanisation du réel, correspond, chez Deguy, à sa « prosopopéisation ». En effet, le monde se prosopopéise, prend visage : il parle en disant ce que l'homme souhaite y voir, ce qu'il souhaite y toucher et y sentir, disant comment il est, donnant le visage à ce qu'il est, montrant son reflet, sa semblance.

Deguy répond ainsi à la question de la constitution d'une comparaison, d'une mesure, d'une ressemblance, articulée en une question sur la décidabilité : « *Qu'est-ce qui détache ce n'être-pas de l'être tel d'une chose. Qu'est-ce qui scinde son être en être et n'être pas ce qu'elle est*¹⁰¹² » ? Comme nous l'avons déjà amorcé auparavant, le phénomène de ressemblance ne relève pas de l'évidence. Le motif de la comparaison est relatif et son surgissement reste obscur, telle l'essence de la singularité et de la sensibilité irréductible du sujet, tel le visage. Le poème « *dévisage et envisage ce qui demande à paraître comme un visage*¹⁰¹³ ».

Dire que l'établissement d'une comparaison donnée obéit à l'individualité, à la sensibilité et au désir du sujet d'énonciation signifie que chaque image inventera son propre motif, n'ayant pas de modèle préétabli. Chaque image est une ombre qui, écrit le poète dans *L'énergie du désespoir*, « *n'est l'ombre de rien*¹⁰¹⁴ ». C'est, nous semble-t-il, cette *ombre de rien* que vise l'expression des sémioticiens telle que « *l'ombre de valeur*¹⁰¹⁵ ». La présence même, la forme, la portée de toute valeur sont fondamentalement mystérieuses, inconnaissables, obscures. Inéclaircissables, elles éclaircissent le sujet, le dévoilent, le donnent à voir.

La ressemblance procéderait donc par l'invention et la mise en place du principe de ressemblance par « *une sorte de modèle médiateur à quoi les exemples (les singularités) dans la diversité en question vont se mettre à ressembler*¹⁰¹⁶ ». Ainsi, continue le poète, conformément à l'idée de la relativité des formes ainsi que de la diversité et de la pluralité qui en découle, « *"deux" choses proches ne le sont pas parce qu'elles l'étaient par un caractère commun aux deux maintenant aperçu [...] mais le deviennent (se rapprochant ; ou sont rapprochées par) par la médiation d'un "tiers" qui n'est à aucune des deux mais par où,*

¹⁰¹² DEGUY, Michel: *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, op. cit., p. 12

¹⁰¹³ *Ibid.*

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰¹⁵ GREIMAS, Algirdas Julien et FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 26.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

inventé (construit) elles se rapprochent : un analogon qui lui-même est analogue, c'est-à-dire la structure d'un comparant¹⁰¹⁷ ».

Notons, enfin, que c'est à une conception similaire que conduit le structuralisme, comme nous l'avons déjà exposé dès nos premières analyses et que tente de dépasser la sémiotique tensive. Umberto Eco souligne dans *La structure absente* l'aporie des fondements purement formels et abstraits de la signification dont le dynamisme, l'évolution et l'instabilité contredisent l'enfermement de la structure sur elle-même. Il pose ainsi à la fin de son ouvrage l'idée d'une source inconnaissable de la structure et des formes sémiotiques dont le principe échapperait à la logique de l'acte d'abstraction. La source de la signification serait ainsi de l'ordre de la singularité, de l'individualité, donnant lieu à une signification selon le principe de l'*immodélable*, du *sans-modèle*, comme nous l'avons vu chez Deguy. Eco écrit ainsi que « *si la structure ultime existe, elle ne peut pas être définie ; aucun méta-langage ne pourra jamais l'emprisonner. Car si on la découvre elle n'est plus l'Ultime. L'Ultime est celle qui – cachée et insaisissable, non-structurée – engendre des nouvelles manifestations. Et si, au lieu d'être définie, elle est évoquée à travers un usage poétique du langage, nous avons introduit dans l'étude du langage cette composante affective qui est caractéristique de l'interrogation herméneutique. La structure alors n'est pas objective ni neutre, elle est déjà chargée de sens¹⁰¹⁸ ».*

Il s'ensuit de l'ensemble de ces considérations sur l'interaction, sur le lien vivant, entre la forme et le sujet, que l'*immodélable* qui est cette part absolument singulière du sujet et qui fonde l'identité de celui-ci, cette irréductible et impartageable intimité propre à chaque sujet, implique une reconsidération de la forme et de la signification. Ces dernières prennent soudainement l'aspect des qualités portées plutôt par le sujet que par l'objet. Leur nature est plus subjective qu'objective. Elles ne viennent pas du monde extérieur, mais sont absolument intérieures au sujet.

Cette pensée est entièrement conforme au raisonnement de Michel Deguy sur la ressemblance entre l'homme et sa langue. Penser, parler et percevoir consisterait à concevoir la langue comme le lieu d'ajustement entre le monde et le corps où l'un devient lisible à travers l'autre. C'est cette pensée qu'insinue la formule de Nicolas Castin dans *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine* : « *approcher le sensible comme un texte, et le poème comme une chair¹⁰¹⁹ ».*

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰¹⁸ ECO, Umberto : *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*, op. cit., p. 383.

¹⁰¹⁹ CASTIN, Nicolas : *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris, PUF, 1998, p. 13.

Désir et réalité

Suivant cette logique instable des valeurs propres à chaque individu ou à l'ensemble d'une communauté, le réel est identifié à ce vers quoi tend le sujet, à ce vers quoi le pousse son désir. Le réel, c'est ce qui soudainement devient l'objet de l'intérêt et du désir. C'est ce qui est intéressant et désiré – c'est l'aimable, comme le dira Michel Deguy dans *Actes*.

Le réel, l'aimable, le préférable, le désiré, c'est aussi le beau. Ce que le poète désigne comme amabilité, cet acte mystérieux de sélection-apparition, de décision-constitution, se confond avec le jugement esthétique et délimitera le phénomène de beauté : « *assuré de la symphyse beauté / monde [...] le poète restitue, assure le retour, accompagne et redouble le rapport, favorise l'échange, la circulation, les équi-valences ; grâce à l'amour. C'est l'amour qui ouvre le regard à la saisie des aspects dans leur vérité, c'est-à-dire leur "ressemblance" avec le foyer qu'ils re-présentent, modulent. L'amour peut connaître la relation, recevoir et découper les eidê qui n'auraient pas sans lui de réalité ni d'unité, mais s'éparpilleraient, fourmillement d'apparences piégées*¹⁰²⁰ ».

Voir et aimer (voir et vouloir), savoir et aimer (savoir et vouloir), se confondent en un seul mouvement. Ainsi « *le poème dit le mythe de l'origine (la "possibilité") de la comparution du monde et de la beauté (étoiles / yeux, etc.), par quoi le monde devient visible en sa concrétion*¹⁰²¹ ». Le désir incite l'homme à se dé-tourner du monde et à se tourner vers ce qu'il désire ; le désir, c'est, par conséquence, le tour, la tournure du trope. Le poème, disant le monde désiré, c'est « *l'itinéraire (passage) vers l'expérience du cosmos par l'amour*¹⁰²² ».

Cette logique du désirable, de l'aimable et du préférable régit également le phénomène d'émerveillement et d'étonnement, constitutif du mouvement de la pensée même, du mouvement d'orientation vers le sens. Ainsi Deguy écrit dans *La Raison poétique* que « *l'homme s'émerveille ; recule devant le monde dans son monde. Aucune réduction phénoménologique ne peut abolir la tonalité, plus radicale que tout pré-jugé, du s'émerveiller "pour" lequel éclate la phénoménalité de l'être en son il-y-a merveilleux*¹⁰²³ ». Le premier geste de l'émerveillement par le monde, c'est l'énigme du surgissement du désir qui fait

¹⁰²⁰ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 60.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 66.

¹⁰²³ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 41.

apparaître « *le monde dans son monde*¹⁰²⁴ », un monde dans le monde, derrière, au-delà ou en-deçà de lui.

Enfin, Michel Deguy ramasse la portée du désir, source et principe organisateur du réel, dans la formule suivante : « *Manger, aimer, croire : en série mimétique et métaphorique*¹⁰²⁵ ». Elle laisse entendre le principe de mondanisation qui s'étend de la sensation au désir et à l'émerveillement. Il rassemble d'un geste poético-philosophique le corps, le monde et la pensée par le biais du mécanisme du manque. Ce sera précisément ce manque, telle une *faim* généralisée, corporelle, affective, spirituelle, rationnelle qui devient la loi fondamentale du langage.

Le désir, c'est donc un « *atome de réalité* », non seulement dans le sens où il est source de l'identité du sujet. Le désir, c'est aussi le désir de l'autre, un désir altruiste, un désir sexuel, devenant source de la vie : « *"L'amour plus fort que la mort", qu'est-ce que ça veut dire ? C'est lui, l'atome de réalité, l'articulation, le fracassable noyau de jour, le principe d'individuation, le triangle médiateur, le plus-un de deux, l'entre-eux des enfants frères-sœurs, des parents-enfants, des amants, des époux. C'est lui le seul témoin qu'il y a de l'existence. Il n'y a pas, sinon par cette relation qui précède les termes, qui fait les générations, les préférés, les proches ; c'est lui le sujet, et non l'individu refermé, l'auto qui se préfère, le self qui se sert, cet individu désertifié dont la terreur a besoin pour augmenter son règne. C'est lui le sujet, le sujet de ce dont il s'agit ; l'histoire d'amour – ou rien*¹⁰²⁶ ».

Le poète conçoit le désir, cet « *atome de réalité* » non seulement comme constitutif de l'acte poétique, lui-même retraçant un mouvement d'attrait et de préférence, aboutissant à l'apparition de l'objet de cette attraction. Le désir est déjà un langage en soi, il est déjà poésie. C'est dans une telle perspective que Christopher Elson écrit dans sa thèse *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy* : « *L'élan désireux, cet axe vital qui est à la fois pulsion corporelle et exigence émotionnelle, est pure poésie dans l'instant de l'innocence de la rencontre*¹⁰²⁷ ». Le désir est fondamentalement un « *désir de nomination*¹⁰²⁸ ».

Le rapprochement désir / poésie, soutenu implicitement par un deuxième rapprochement désir / langage, peut être élucidé par un extrait de l'entretien accordé de Michel Deguy à Michel Collot. D'un geste érotico-poétique, Deguy y circonscrit les deux

¹⁰²⁴ *Ibid.*

¹⁰²⁵ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 147

¹⁰²⁶ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 15.

¹⁰²⁷ ELSON, Christopher : *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy*, op. cit., p. 242.

¹⁰²⁸ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 163.

acceptions de la notion de *proposition*, « à la fois au sens logique, de la sentence, de la phrase, et au sens érotique de "faire une proposition"¹⁰²⁹ ». Le poète esquisse ainsi clairement le rapport d'implication entre le désir et la langue posant que « *s'il n'y a pas une certaine émotion, il n'y a pas de poème*¹⁰³⁰ ».

La simultanéité et la complémentarité du désir et du langage présuppose, par conséquent, l'implication du monde sensible et du réel même par le désir, par l'émotion, par l'affect au sein d'une constitution simultanée de l'identité du sujet du désir et du sujet de la parole. La poésie et la langue dévoilent le monde extérieur « *dans la fraternelle disposition de tout ce qui est*¹⁰³¹ », en étant soumise à l'incessant recommencement de l'émotion fondatrice de la subjectivité et de l'intersubjectivité. Ainsi « *tâche fatalement inachevée, l'écriture poétique existe pour une rencontre et un échange possibles et grâce à cette rencontre et cet échange*¹⁰³² ». Si « *le désir et l'image s'inventent*¹⁰³³ » – le poème, le poème en langue, la langue en poème, c'est le désir de l'autre. C'est l'inextricable union de l'amour et de la comparaison – de la comparaison à l'amour et de l'amour à la comparaison : « *Élancés ils s'enlacent, l'amour et la comparaison ! Comme l'amour qui compare la comparaison qui aime, et loue l'incomparable avec des anaphores, la lyre aphrodisiaque tisse la beauté de tes bords à contre-jour d'une éclipse de l'Être*¹⁰³⁴ ».

Il nous semble que ce n'est pas uniquement le lien entre la poésie et la pensée qui est primordial dans la poétique pensive de Michel Deguy comme le laisse entendre la majeure partie de la critique et de la réception de l'œuvre de Deguy. Nous voulons souligner plus encore que l'acte de pensée dominant dans la poétique de Deguy, le rapport entre le désir et la pensée, c'est-à-dire entre le désir et la poésie, le désir et l'image, le désir et le langage. Nos dernières lectures nous incitent à croire, en effet, que c'est le désir qui motive et oriente la

¹⁰²⁹ « Tombeau de la circonstance ». Entretien avec Michel Collot, *Genesis 2*, 1992, p. 148 cité de ELSON, Christopher : *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy*, op. cit., p. 243.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ ELSON, Christopher : *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy*, op. cit., p. 158.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ DEGUY, Michel : « Nu » du recueil *Gisants. Poèmes III 1980-1995*, op. cit., p. 96. Voici le passage entier dont est extraite notre brève citation et que nous préférons reproduire ici en raison du rapprochement entre le désir et la vision : « Il n'y a rien à voir, et pourtant le désirable a paru, cela même, image qui attire et fait paraître belle. Le désir et l'image s'inventent. Vous êtes, ou fûtes, l'image, et lui le désir ; ainsi furent distribués les rôles dans l'amour. Puis réversibles. Le désir cherchait l'image pour désirer ; l'image cherchait le désir pour paraître. J'appelle image ce qui fait paraître femme une femme nue, la nudité rassemble le beau et le désir ; ce qui ressemble est désirable ».

¹⁰³⁴ DEGUY, Michel : « Aphrodisiaque », *Arrêts fréquents* in *Gisants. Poèmes III 1980-1995*, op. cit., p. 143.

pensée, tout en investissant cette dernière de la plus haute valeur au sein d'une « *liaison essentielle (matrice de l'essence même) entre l'amour et l'aspect*¹⁰³⁵ ».

Dans l'étude « Deguy l'an neuf ! », Jean-Luc Nancy met en évidence ce rapport nécessaire et fondamental entre l'image et le désir en remettant en question le sens de la coïncidence entre l'expérience et l'expression dans la formulation suivante : « *L'image est l'exactitude désirable de l'être, et le désir est ce qui se règle sur cette exactitude*¹⁰³⁶ ». De même, dans l'ouvrage *Le poète que je cherche à lire*, Jalel El Gharbi compare, à la manière de Deguy, la poésie au désir. La poésie est comme le désir car « *l'insatisfaction, immanente à la plénitude, fait que le désir se vit sous le mode de la catachrèse*¹⁰³⁷ ». Le désir est figure puisqu'il est « *toujours sommé de ruser, d'emprunter ses figures*¹⁰³⁸ ». Enfin, « *l'amour et l'œuvre sont semblables*¹⁰³⁹ », écrit El Gharbi. De même que la poésie¹⁰⁴⁰, « *le désir n'est pas seul*¹⁰⁴¹ » car « *il est dans le texte*¹⁰⁴² ». Ainsi, comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix dans une étude clairement intitulée « La poésie comme l'amour », la poésie « *s'empresse comme l'amour, ose, abuse, improvise, pare au plus pressé, se déclare, a tout à déclarer, relate et relie, enlace et apparie, s'enflamme et fait sa cour [...]*¹⁰⁴³ ».

Enfin, la pensée du cœur chez Michel Deguy mériterait une analyse plus détaillée. Elle est mise en évidence particulièrement dans son dernier recueil de poésie dont le titre *N'était le cœur* est, dans sa forme restreinte de subordonnée négative, un programme poétique en soi. Le cœur, c'est un cœur parlant, c'est la source du langage, comme le suggèrent ces vers dans *À ce qui n'en finit pas* :

*Qu'ai-je de plus cher en moi maintenant que la mort de M. dans le cœur, source ?
Je m'y penche, Narcisse ; l'énorme larme ne me renvoie pas mon reflet.*

¹⁰³⁵ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 62.

¹⁰³⁶ NANCY, Jean-Luc : « Deguy l'an neuf ! » in CHARNET, Yves (dir.) : *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., p. 179.

¹⁰³⁷ EL GHARBI, Jalel : *Le poète que je cherche à lire : essai sur l'œuvre de Michel Deguy*. Paris, Maisonneuve et Larose ; Nice, Sud Éditions, 2002, p. 27.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁴⁰ Nous renvoyons au titre de l'ouvrage de Michel Deguy abondamment cité ici, *La poésie n'est pas seule : court traité de poésie*.

¹⁰⁴¹ EL GHARBI, Jalel : *Le poète que je cherche à lire*, op. cit., p. 37.

¹⁰⁴² *Ibid.*

¹⁰⁴³ MAULPOIX, Jean-Michel : « La poésie comme l'amour » in CHARNET, Yves (dir.) : *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*, op. cit., p. 53.

*À toi qui m'as encore donné un livre en mourant, après m'avoir donné des livres en vivant.*¹⁰⁴⁴

De même que dans *Les Contemplations* que Hugo considère comme le fruit d'une perte et d'une douleur, le cœur souffrant est devenu ici le cœur écrivant (l'objet du désir comme l'objet de la souffrance *donne un livre* au poète). Les dernières lectures et interprétations de la notion de désir et d'affect dans la pensée de Michel Deguy mettent en place le principe particulier : celui du cœur pensant. C'est précisément à ce principe fondateur de l'acte de signification, celui d'un cœur-corps ou d'un corps-cœur, celui d'une « *douleur méditante*¹⁰⁴⁵ » comme le nomme Jean-Claude Mathieu dans l'étude citée précédemment, qu'aboutissent nos considérations sur l'abstraction, le langage et la pensée.

Forme et art : la stabilisation du désir

Envisagé du point de vue de la philosophie pragmatique ainsi que de la sémiotique des passions, on pourrait étendre la réflexion précédente sur la poésie à l'ensemble des activités humaines, verbales ou non-verbales. Tout ouvrage humain, toute production, toute œuvre dans le sens général du terme (soulignons qu'en latin, le terme *opus* qui donnera lieu au terme *œuvre* en français, signifie à la fois ouvrage, acte et travail¹⁰⁴⁶), relève d'un mouvement, d'un geste, d'un élan érotique. Cela signifie que, comme nous l'avons déjà posé, toute action en tant que décision sémiotique obéit à la logique du désir qui institue et dirige cette action. L'amour, écrit Deguy dans *Aux heures d'affluence*, « *se détache comme une œuvre...*¹⁰⁴⁷ ».

Toute forme sémiotique accomplie sera le lieu de stabilisation, de fixation, de confirmation du désir, c'est-à-dire un lieu que le désir viendra habiter durablement, en permanence. C'est ce qu'insinue le commentaire du rapprochement poésie / désir par Christopher Elson lorsqu'il écrit que « *ce qui est essentiel est aussi aimable ; c'est l'être amené à stance*¹⁰⁴⁸ ». La stance renvoie, en effet, à la demeure, au séjour qui se dégagent de

¹⁰⁴⁴ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 135.

¹⁰⁴⁵ MATHIEU, Jean-Claude : « déchirant » in *Littérature*, n. 114, op. cit., p. 108.

¹⁰⁴⁶ Il nous paraît éclairant de souligner ici la glose de Michel Deguy au sujet du terme *créateur* dans sa postface à l'ouvrage *Le poète que je cherche à lire* de Jalel et Gharbi : « "Ouvrage" fut une traduction d'"œuvre", et maintenant c'est "travail" qui fait l'unanimité, je veux dire qui rassemble sous lui les artistes aux arts si divers », in EL GHARBI, Jalel : *Le poète que je cherche à lire*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁴⁷ DEGUY, Michel : *Aux heures d'affluence*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁴⁸ ELSON, Christopher : *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy*, op. cit., p. 259.

l'étymologie du mot *stance*, en même temps qu'à la strophe, c'est-à-dire à la constitution du poème.

Tout semble indiquer que, comme l'écrit le poète dans *Actes*, l'œuvre, surgie du cœur de la vie afin de servir celle-ci, permet justement de lutter incessamment contre la menace de la mort, de l'éphémère, de l'anéantissement : « *Il faut que dans ce qui est là, homme ou femme, vivant ou plante, quelque chose ne soit pas déclin en train de s'achever, ne soit pas corruption, morition, mais non mortel, non périssable, pour apparaître, de sorte que le stable de son apparition, sa figure, son eidos, est signe de ce qui est autre que la mort ; l'aspect aimable qui nous capte à contre-courant du mourir est l'œuvre saisissante de l'amour*¹⁰⁴⁹ ». Deguy place donc au centre de cette équation l'analogie entre, d'un côté, le rapport de la mort au néant et, de l'autre, celui de la vie à l'œuvre, délimitant la vie, par opposition à la mort, à partir de la notion de désir.

Tel est aussi le cas dans le domaine du visible, pareillement au domaine du dicible que nous avons traité jusqu'ici. Michel Deguy conçoit le désir comme constitutif du visible et la condition de la visibilité même, permettant la « *présence de cette chose qui se découpe visiblement*¹⁰⁵⁰ » ; mais le domaine subordonné au désir peut être étendu à l'ensemble des praxis énonciatives, dans le sens de *poïesis*¹⁰⁵¹ en grec ancien. Le poète écrit ainsi qu'« *Eros est ce qui porte à ne-voir-que ; l'élan qui jette à la rencontre du préférable, le mouvement qui ne laisse voir que ceci, qui choisit pour moi la plus belle chose, qui nous assemble, le désirant et le désirable*¹⁰⁵² ». Déclenchant le mécanisme de la préférence, qui nous semble être une notion fondamentale dans la pensée de la poésie de Michel Deguy, le désir inspire au poète le schéma actantiel élémentaire, reliant le sujet avec l'objet de son désir – le désirant et le désirable.

Le désir sera par conséquence l'attribution à un objet, c'est-à-dire à un ensemble de sèmes actualisés par un objet donné, d'une qualité ultime qui ne relève d'aucun domaine intelligible. Ni qualité sensible, ni pure abstraction, cet attribut supplémentaire et absolument central dans la perception de l'objet, relève de l'acte de désirer, ce dernier étant une compétence première et fondatrice des capacités de perception et d'abstraction. Le poème, écrit Michel Deguy dans *Actes* commentant l'écriture de Sappho, « *cite les choses à*

¹⁰⁴⁹ DEGUY, Michel : *Actes*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ Englobant l'ensemble des activités de création, de la fabrication artisanale à l'activité d'abstraction dans le langage.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 145.

*comparaître pour qu'elles soient comparées à l'incomparable ainsi discerné dans son excellence*¹⁰⁵³ ».

Dans la continuité entre le désir et le langage où « *aimer c'est voir de préférence ; aimer c'est préférer, dire la préférence, c'est comparer*¹⁰⁵⁴ », le désirable et le préférable se manifestent au niveau verbal comme l'indicible, et au niveau poétique, comme l'incomparable. C'est cet indicible que vise la figure et que cherche à dire la poésie selon un principe fondamental posant que « *comparer c'est chercher à circonscrire l'incomparable*¹⁰⁵⁵ ». Comme le souligne Deguy dans *Actes*, l'incomparable est parfaitement circonscrit par le fragment de Sappho suivant : « [elle] *est plus dorée que l'or* ». L'incomparable se détache d'un soudain écartèlement entre le désir et le langage, d'un excès du désir ou du langage comme l'écrit Deguy : « *l'incomparable est dit par la supériorité même sur le comparant, par l'excès du comparé sur le comparant sur le terrain même de sa propre essence*¹⁰⁵⁶ ».

Éclat : désir, forme et évidence

L'excès ou la supériorité du comparant ou du comparé, du langage ou du désir sont désignés chez Georges Molinié par la notion d'éclat. Semblablement à la manière dont Michel Deguy exclue la valeur de l'œuvre d'art (son éclat, son statut d'apparition) de l'ensemble des qualités intelligibles de cette œuvre, Molinié indique en premier lieu dans *Sémiostylistique* : *l'effet de l'art* que « *la valeur d'une œuvre d'art (verbal), s'il elle existe comme telle, ce n'est pas son sens*¹⁰⁵⁷ ». L'éclat renvoie alors à une qualité autre qu'intelligible, perceptible, paraphrasable, exprimable. Semblable à un « *basculement du mondain sur le non-mondanisable, à l'épuisement de la catégorisation*¹⁰⁵⁸ », il exprime « *de l'instable, de la fuyance, du non-catégorisable en soi*¹⁰⁵⁹ ».

Situant son propos sur le plan de la réception, Molinié précise et affine ensuite la portée de l'éclat qu'il désigne comme « *l'effet de l'art* », susceptible de se faire désirer le sujet de réception. Cette excitabilité du sujet devient fondamentale dans la mesure où « *son intérêt,*

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁵⁷ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique: L'effet de l'art*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

*son attente, son désir déterminent une activité qui marque réellement, concrètement, la nature sociale de la production offerte*¹⁰⁶⁰ ».

L'effet de l'art s'inscrit progressivement dans une phénoménologie de la jouissance qui cerne les catégories du sensible et de l'intelligible à partir de la montée et de l'intensification progressive du désir jusqu'au « *trouble d'une désagrégation ou d'un séisme qui ébranle du fond de l'être, dans un branle cependant désirable*¹⁰⁶¹ ». Donnant lieu à une sur-perception, à un sur-réel, le modèle de cette intensification du désir menant à un ébranlement de l'être est essentiellement le comportement sexuel. C'est pour cette raison que Molinié opère à l'intérieur du faisceau des rapports mutuels entre ces trois zones de sens : *vie, vivant ; instabilité, fragilité, mort ; et enfin sexualité, intimité.*

Dans la perspective d'une pensée unifiée du langage, de l'art et du désir, Molinié représente la phénoménalité de la jouissance et de l'art à travers le concept de *monumentalité*. Celle-ci est constitutive de la perception, de la pensée et du langage. La monumentalité est la qualité de toute forme sémiotique accomplie. C'est la « *transparence, absolue, l'immédiateté totalisante du sentiment de présence pure, de vie radicale, qui s'impose comme bloc écrasant et vertigineux*¹⁰⁶² ».

Le monumental, continue Molinié, c'est aussi ce qui dure. C'est ce que soulignait également Deguy à propos du langage permettant de figer l'éphémère en l'évident. Mais le monument, c'est également, comme le posaient *Les Contemplations* à propos du tombeau, l'invisible devenu visible, le caché qui se dévoile, l'irreprésentable pouvant être représenté. Le monumental, c'est, selon Molinié, un « *signe absolu, l'absolu du signe, le σημα pour le σωμα véritablement ultra-mondain d'un supra-corps, qui est aussi le corps total, le rien que du corps, le corps réduit à la corporéité*¹⁰⁶³ ».

Mais si « *l'émotion de l'art, dont l'effet, à quoi se réduit l'existence de l'art comme art, est ici mesurée à l'incommensurable de l'émoi érotique*¹⁰⁶⁴ » et dont l'effet est vécu en tant que « *perte de soi, vertige, schize – et englobement obscur*¹⁰⁶⁵ », le mondain ordinairement perçu comme réel, objectif, commun serait, contrairement à l'art, sans-éclat et sans-valeur, c'est-à-dire un non-art. C'est ce qu'indique le concept de *désartistisation* comme un régime de perception où l'éphémère est socialement institué en réel. Il s'ensuit que ce dernier s'oppose en apparence à l'art, régime de perception et de langage sans réalité sociale.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 223.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

La mondanisation à régime d'art est instable et fragile car « rien n'est obligatoire, rien n'est certain, rien n'est jamais acquis¹⁰⁶⁶ ». S'ils dépendent de l'intensification du désir et de l'excitabilité chez le sujet, ces régimes divers de fonctionnement des langages ne sont pas en rupture mais en continuité. Comme la montée du désir, le passage du réel vers l'art est graduel. Ainsi « le vécu de l'arrivée, du maintien ou du décrochage vis-à-vis de ce seuil s'exerce selon l'évolution d'un processus graduel, en tout cas gradualisable¹⁰⁶⁷ ».

Le régime d'art nécessiterait, pour résumer, une tensivité forte, une montée, un ébranlement et un ravissement qui se vit en tant que la « sensation sui generis d'être davantage, de vivre plus, de plus pleinement exister, dans le ressentiment du gonflement, de la bandaison, de l'extension et de l'excrétion dans la voie à l'extase¹⁰⁶⁸ ». Le régime de désartistisation, donnant lieu à la notion de réel ou de vide, ne représenterait qu'un degré affectif faible ou nul, donnant lieu à la disparition, au rien, à l'irréel, c'est-à-dire à l'échec du réel, à l'absence du vécu.

De même que le réel dépendrait du phénomène de désartistisation¹⁰⁶⁹, c'est-à-dire de la perte de l'éclat et de la valeur, donnant ainsi lieu à l'absence, le vide, l'invisible et l'indicible correspondraient à une désartistisation du réel, à une déréalisation – c'est-à-dire à l'effacement de l'effet du réel. Le réel dans son rapport à l'art ainsi que le vide, l'informe, l'invisible dans leur rapport au réel répondent donc à l'affaiblissement tensif qui se manifeste dans les formes passionnelles du désintéret, du détachement, de l'abandon. Cette banalisation anti-poétique, contra-poétique du réel est représentée par Michel Deguy à travers une série de phénomènes : l'abandon, le désintéressement, l'indifférence, la mort.

Oisiveté, abandon, désintéret

L'écriture de l'abandon, c'est-à-dire de l'effacement du monde sensible tel qu'il s'offre habituellement à notre perception, est visée par Michel Deguy dans *Les regrets* de Du

¹⁰⁶⁶ MOLINIÉ, Georges : *Hermès mutilé*, op. cit., p. 154.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁶⁸ MOLINIÉ, Georges : *De la pornographie*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁶⁹ Notons que le réel en effet comme langage désartistisé est quantitativement dominant comme l'affirme Molinié : « À partir du moment où je pose que l'art est d'abord expérience, du vécu concret, matériellement et physiologiquement déterminé, il n'y a que de l'artistisable, et, simultanément, bien souvent, que du désartistisé » (*De la pornographie*, p. 47), ce qui conduit le sémioticien à l'une de ses thèses principales sur l'art qui « n'existe pas » (*ibid.*, p. 47). Nous posons de manière analogue que le réel est quantitativement dominé par le vide et l'amorphe et relève du potentiellement réalisable.

Bellay, cette « *longue suite négatrice et négative*¹⁰⁷⁰ ». La relecture des *Regrets* par Michel Deguy consiste à circonscrire cet affaiblissement de l'intensité phorique qu'est le désintéressement, traduit par l'insignifiance et par la perte des valeurs.

Une telle écriture de la négation, un tel geste d'effacement massif par lequel le poète se détache du monde, est une reproduction du schéma de la mort. La poésie de Du Bellay, Michel Deguy ne cesse de le souligner, mettrait en scène l'*entrée* progressive d'un être vivant dans la mort. Cette lente inscription *dans* la mort se manifeste comme une mort actantielle : l'actant se désiste de ces compétences ce qui réduit puis élimine sa capacité de passer de l'état à l'action qui fondait son statut d'actant. Il bascule vers la perpétuité et l'immobilité d'un état sans désir qui se traduiront par le désintéret général, l'abandon, puis l'inaction.

Contrairement à la signification, fondamentalement narrative, l'abandon et la mort désignent donc le passage de l'action à l'inaction, ce qui se manifeste dans la particularité du verbe mourir, sur le plan de l'action qu'il exprime ainsi que sur le plan du sujet qu'il détermine. En tant que cesser d'exister, mourir renvoie à la fois à la limite de tout état et de toute action, au passage de l'état de la vie à un état nul, à un non-état, à l'inexistence. Le sujet du verbe *mourir* aura, par conséquent, du point de vue de son identité, un statut particulier. Michel Deguy écrit à ce propos dans *À ce qui n'en finit pas* : « [...] *il y a un mois mourait ma femme, je ne peux dire tu mourais, d'un tu affolant, sans destinataire, et je dis bien "mourait", non pas dépérissait ou lisait ou voyageait ou dormait ou riait, mais "mourait", comme si c'était un verbe, comme s'il y avait un sujet à ce verbe parmi d'autres*¹⁰⁷¹ ».

Le sujet semble être converti en l'agent du verbe, en un sujet subissant passivement l'action, la disparition, l'anéantissement. Le sujet serait vidé des modalités et des compétences et sa mort signifierait l'ultime et l'absolu affaiblissement tensif qui mène à l'anéantissement de son identité. Le phénomène de mort qui contraint le sujet vide à assumer la position du sujet renvoie à l'ultime action, une anti-action dans le sens où elle n'assume pas le passage d'un état à un autre.

Cette inaction dans la mort s'accompagne de l'impossibilité d'ériger le sujet en l'interlocuteur. Désigner l'être disparu par les pronoms personnels nécessite le passage de la deuxième personne à la troisième personne du singulier. Ce passage correspond à la perte de la référence, à la soudaine vacuité et à l'impersonnalité substantielle du tutoiement jusqu'à l'identifier avec le pronom de la troisième personne : « *pensant à toi, à elle à la place de toi, à*

¹⁰⁷⁰ DEGUY, Michel : *Tombeau de Du Bellay*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁷¹ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène*, op. cit., p. 36.

ce tutoiement sans emploi, à cette personnification sans personne, il pleut [...] ¹⁰⁷² ». Le poète ne parvient donc plus à revenir au « tu » de la disparue dont l'identité éclate avec sa disparition corporelle, matérielle, « avant de devenir le pronom féminin de ces pages – "elle" ¹⁰⁷³ ».

L'état ultime du non-désir représente donc l'existence à l'état pur, détachée de l'action et en tant que telle intenable, impossible. Comme l'écrira Deguy, il est contraire à la vie qui incite nécessairement à désirer et contraint de vivre. Ne plus désirer, telle est l'expérience tracée par le poète dans *À ce qui n'en finit pas* : « *contraint par la vie à rester en vie, contraint par la vie de m'intéresser à la vie, à ma vie, qui ne m'intéressent pas. Contraint d'avouer, de proférer, de craindre, de désirer... – de vivre ¹⁰⁷⁴ ».*

Cette soustraction appliquée entre le sujet et le corps conduit le poète à penser la disjonction entre le désir et le corps. L'anéantissement du sujet au sein de cette soustraction est donc directement identifié à la destruction : « *Disjoint, disloqué, à une profondeur insoupçonnée (de moi), je suis peut-être déjà détruit ¹⁰⁷⁵ ».* Le poète calcule et formule cette obscure prise de distance du sujet par rapport à soi-même comme « *l'indivision de l'être et d'un être, l'union de l'être et de la perte, la soustraction de l'être à l'être... ¹⁰⁷⁶ ».* Si le désir fonde l'intégrité du sujet et l'apparition du monde extérieur, son instabilité aboutit à la modification, à la mutilation, à l'altération de ces deux derniers et son affaiblissement à leur impossibilité, leur effondrement et leur disparition.

Le mondain, c'est une compétence, une faculté – celle de désirer. Le poète tisse, en continuité à sa réflexion sur la poésie et le désir, une poétique de l'abandon et de la disparition. Celle-ci sera double : la dé-sémiose (en analogie avec la désartistisation) et le détachement du sujet vis-à-vis du monde qui aboutira à sa mort. Cette mort sera le résultat, la conséquence de la perte des compétences de l'actant, conduisant à la perte de son identité, ainsi que du phénomène de la dé-sémiose qui en découle.

Michel Deguy jongle avec les deux sens d'un tel abandon dans le texte suivant, cité du recueil *À ce qui n'en finit pas*. La logique de cet extrait où la mort signifie la disparition du monde et la disparition du monde conduit à la mort a déjà été annoncée quelques pages avant, où le poète affirmait « *je ne verrai plus tes yeux ¹⁰⁷⁷ » :*

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 78.

Vous y êtes vous n'y serez plus.
Vous n'y serez bientôt plus vous n'y êtes déjà plus
Soustrayez-vous. Le temps devient cosmique
Vous y êtes encore. Nous n'y serons bientôt plus
Plus personne. Cela aura été faites comme si
*Nous y étions comme si nous n'y étions plus.*¹⁰⁷⁸

Reliant sa propre perception à celle de la disparue, dont le regard est l'objet du regard du poète, le poème indique une réciprocité du voyant et du visible. Le regard y est nécessairement à la fois regardant et regardé. Il s'agit de la simultanéité du monde et du mondain, de l'objet et du sujet, de cet *il y a* du monde et du *il y a* du sujet comme source du mondain. Se soustraire en tant que sujet – et en tant que corps, en tant qu'objet du monde pour les autres, entraîne en même temps la disparition du monde. Confondant la mort avec l'effacement du mondain où « *la mort est la preuve de la réalité du monde extérieur*¹⁰⁷⁹ », il reste au poète une réalité intersubjective, sociale, collective : « *O aimé c'est nous qui sommes ta tombe et ton ciel et ton enfer. Toi tu n'es plus. Nous faisons ton tombeau. Nous sommes ta terre*¹⁰⁸⁰ ».

Désir et référence : les noms de sentiments

Ces derniers développements nous conduisent, enfin, à repenser, à partir de la triade désir / sujet / monde, le fonctionnement référentiel du langage, dans lequel nous discernons trois types d'entités référentielles ou trois sortes de réalités : les abstractions, les objets et les affects. Nous soutenons que le désir est la source du mondain et permet à partir de lui de discerner à la fois l'identité du sujet et la signification du monde extérieur. Ces deux derniers correspondent respectivement à la pensée (substance du sujet pensant construit à partir de l'abstraction) et aux sens, à la perception sensible (substance du monde extérieur organisé en objets).

Nous retrouvons ainsi la distinction concept / objet et universel / particulier qui était le point de départ de notre réflexion sur la signification. Mais cette distinction nous permet

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁷⁹ DEGUY, Michel : *Énergie du désespoir*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

également d'enchaîner sur la notion de désir que nous avons définie comme l'homologue de la signification, comme forme première de la signification, dans le sens où Christian Plantin affirme dans « Structure verbales de l'émotion parlée et de la parole émue » que « *toute construction d'événement est inséparable d'une prise de position émotionnelle vis-à-vis de cet événement*¹⁰⁸¹ », reliant la valeur et le sens à l'affect.

Si la catégorie des concepts devient, au niveau lexical, celle des termes abstraits et la catégorie des objets celle des termes concrets, une troisième catégorie lexicale surgit afin de désigner les affects : les termes de sentiments. Ils s'ajoutent à la distinction entre les noms abstraits et les noms concrets et ils ont un statut référentiel particulier. Conformément à l'ensemble des analyses qui précèdent, une continuité relie ces trois catégories lexicales.

Il nous semble que de même que Philippe Jaccottet s'interroge dans sa suite de poèmes intitulée *Parler* sur la nature des concepts *peur* et *fleur*, nous pourrions nous demander, en lien à nos dernières analyses sur la mort, quelle distance sépare les termes *mort*, substance même de l'indicible, et *corps*, renvoyant au concret, au palpable, au visible, telle une figure, telle une métonymie de la matière même. Nous tenterons maintenant de gloser sur l'apparente opposition entre le mot concret, le mot abstrait et le mot de sentiment, posant d'emblée l'impertinence de cette opposition dans l'esprit d'une logique de l'affect et d'un langage renvoyant non pas à la relation formelle entre les objets, mais sensible, entre le sujet et le monde.

Donnant lieu à la constitution de la valeur même, enfouie sous la surface des significations dites mentales et abstraites, cette nature sensible de la signification est dès le début envisagée par le projet de Greimas pour qui « *il s'agit de formuler une médiation entre les valeurs linguistiques en principe strictement différentielles et "vides" de contenu et les valeurs narratives, lesquelles, dans la perspective greimassienne, sont jugées immanentes au devenir du sujet et à sa quête du "sens de la vie"*¹⁰⁸² ».

Il s'agit, en réalité, de savoir à quelle sorte d'entité renvoient ou correspondent ces mots dans le monde extérieur. Si les noms concrets sont seuls à renvoyer à l'objet, perceptible par les sens, les noms abstraits désignent la relation entre les objets, leur caractère commun qu'est toujours une certaine qualité de l'objet. Ils participent ainsi partiellement à la

¹⁰⁸¹ PLANTIN, Christian : « Structures verbales de l'émotion parlée et de la parole émue » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*. Bruxelles, Mardaga, 2003, p. 128. L'auteur recense l'ensemble des catégories qui structurent l'émotion et le matériel verbal sur lesquelles s'accordent à la fois les psychologues et les linguistes : types d'événement, qualité des personnes impliquées, mode d'occurrence temporelle et spatiale, distance au locuteur, type de contrôle exercé sur l'événement dont il s'agit d'évaluer l'impact émotionnel, classe d'événements comparables, façon dont les normes sont affectées par l'événement.

¹⁰⁸² FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*, op. cit., p. 30.

construction de l'objet. Mais les mots de sentiment et d'émotion ne renvoient ni à l'universel, ni au particulier. Le sens est acquis par d'autres moyens, d'une autre manière.

Intuitivement, le mot de sentiment renvoie au vécu pur, intérieur, intime, du sujet – à un vécu affectif qui aura le statut de signification. Christian Plantin dans l'étude « Structure verbale de l'émotion parlée et de la parole émue » dans *Les émotions. Cognition, langage et développement*, mentionne trois composantes référentielles du lexique des affects : cognitive, affective et comportementale. Les noms de sentiments sont, de manière générale, classés parmi les noms abstraits puisqu'ils ne renvoient pas au monde sensible.

Il est également à remarquer qu'à l'intérieur de l'ensemble des noms abstraits, les noms de sentiments sont proches des noms d'action en ce qu'ils sont porteurs du sème animé, d'où la réduction de leur compatibilité sémantique avec les objets animés. C'est dans cette perspective que dans la présentation du numéro de la revue *Langue française* consacré à la *grammaire des sentiments*¹⁰⁸³ les auteurs affirmaient déjà, nouant ainsi la sémantique et la syntaxe, l'affinité entre l'action et le sentiment, entre la catégorie grammaticale du verbe et les noms psychologiques.

Le contenu proprement intime et affectif des noms de sentiments est défini par Vannina Goosens dans son article « Les noms de sentiment » en tant que processus psychologique, affirmant que le « *premier critère d'appartenance à cette classe est la compatibilité de ces noms avec les verbes supports éprouver et ressentir*¹⁰⁸⁴ ». Cette définition confirme, en effet, la particularité des noms de sentiments dans la série concret / abstrait / affectif et leur indépendance vis-à-vis des noms concrets renvoyant au monde sensible des objets et à la perception, ainsi que vis-à-vis des noms abstraits, renvoyant à la pensée et à l'image mentale. Le domaine de leur référence peut ensuite être étendu des sentiments, des émotions et des affects, relevant de l'acte d'éprouver et de ressentir, à celui des sensations. Comme le note Goosens, leur affinité empêche parfois d'établir une distinction nette entre le sentiment et la sensation, renvoyant à « *la seule dimension "physique"*¹⁰⁸⁵ ».

À partir de la délimitation du contenu des noms de sentiments, clairement distincts par leur nature de l'abstraction et de la perception, nous devons délimiter leur place dans l'ensemble du lexique, et cela du point de vue de leur capacité référentielle. Dans la

¹⁰⁸³ *Langue française : Grammaire des sentiments*, n. 105, Paris, Larousse, 1995. L'introduction souligne « la nécessité d'articuler avec plus de rigueur le lexique et la grammaire pour relier les mécanismes sémantiques et les mécanismes syntaxiques » (p. 3).

¹⁰⁸⁴ GOOSSENS, Vannina : « Les noms de sentiment », *Lidil*, 32 | 2005. [En ligne], mis en ligne le 05 octobre 2007. URL : <http://lidil.revues.org/index102.html>. Consulté le 21 juin 2012.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*.

terminologie empruntée à Georges Kleiber, les noms de sentiments sont classés aux côtés des noms abstraits – des noms de qualité et de relation – parmi les noms syncatégorématiques. Opposés aux noms catégorématiques comme *chien* ou *neige* formant une catégorie référentielle homogène, ils « *peuvent connaître des occurrences particulières fort diverses : ils renvoient à une catégorie référentielle hétérogène*¹⁰⁸⁶ », n’ayant pas d’existence en soi.

Notons enfin que, parmi les noms syncatégorématiques, les noms de sentiments sont classés par Robert Martin dans sa communication « Le fantôme du nom abstrait »¹⁰⁸⁷, parmi les noms du plus haut degré d’abstraction. Martin établit cette hiérarchie à partir de quatre critères précis que sont la matérialité, la catégorématicité, le critère du nombrable et de la représentation. Si les noms de sentiments, opposés ainsi aux noms concrets (table, arbre, chat) qui satisfont l’ensemble des critères, n’en satisfont aucun, il est également intéressant d’observer la gamme des valeurs intermédiaires que sont les noms abstraits situés entre ces deux pôles extrêmes de l’hiérarchie lexicale. Le tableau de Robert Martin met donc en évidence la gradualité du phénomène d’abstraction et de la perception (de la matérialité des noms concrets) ainsi que la continuité entre l’objet et l’affect, reliés par la valeur intermédiaire, celle du concept, c’est-à-dire du nom abstrait autre que psychologique.

Contrairement à Robert Martin, c’est la transitivité des noms de sentiments que souligne l’étude « De la sémantique de quelques noms de tristesse » d’Anna Krzyzanowska. L’auteur montre sur l’exemple des expressions de la tristesse en français qu’elles « *renvoient aux émotions causées par l’arrivée de quelque chose qu’on ne désire pas*¹⁰⁸⁸ ». Indivisibles de l’objet qui les provoque ou du sujet qui les éprouve, les sentiments sont transitifs dans le sens où ils deviennent le noyau de la narration reliant le sujet à l’objet, l’un devenant présent à l’autre. L’émotion à laquelle renvoie l’expression (*tristesse, chagrin, peine, désespoir*, etc.) serait en cela proche du concept et du nom abstrait qui, lui non plus, n’est pas autonome ou indépendant de l’objet. L’expression des émotions a une double référence, de manière semblable au nom abstrait qui n’est qu’une qualité et « *peut seulement conceptuellement être*

¹⁰⁸⁶ KLEIBER, Georges : *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*. Paris, Klincksieck, 1981, p. 39.

¹⁰⁸⁷ MARTIN, Robert : « Le fantôme du nom abstrait » in FLAUX, Nelly, GLATIGNY, Michel et SAMAIN, Didier (dir.) : *Les noms abstraits, histoire et théories*. Dunkerque, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 41-50.

¹⁰⁸⁸ KRZYZANOWSKA, Anna : « Sur la sémantique de quelques noms de tristesse » in NOVAKOVA, Iva et TUTIN, Agnès : *Le lexique des émotions*. Grenoble, ELLUG, 2009, p. 174.

détachée de son support¹⁰⁸⁹ » (autrement désigné aussi comme un « *prédicat non-saturé*¹⁰⁹⁰ »).

Le rapprochement traditionnel entre le nom abstrait et le nom de sentiment est fondé précisément sur cette *incomplétude* référentielle caractéristique pour les deux types d'expression. Le nom de sentiment comme le nom abstrait ne peuvent renvoyer à l'objet, ne peuvent être dénotés, qu'à condition d'être en présence d'un support. Mais au-delà de cette similitude, le nom de sentiment, intéroceptif, doit être distingué du nom abstrait, extéroceptif. C'est ce que nous verrons dans l'analyse qui suit et qui clôt ce chapitre. Le nom abstrait sera subordonné au nom de sentiment qui est supérieur à lui. Nous tenterons d'esquisser l'idée que l'affect précède, conditionne et motive à la fois le sens de l'objet et du concept.

Substantiellement lié à son support, l'affect ne peut pas être séparé de l'objet ou du concept. Inversement, ces derniers sont indivisibles de l'affect, ils n'existent qu'à partir de cet affect. Il s'agit, en réalité, d'une théorie de connotation généralisée (nous traiterons de la connotation plus loin) comme constitutive de la signification. Le sens de l'objet de même que celui du concept est affectif. Si l'objet et le concept renvoient, sur un plan profond de la signification, à un vécu affectif, l'affect renvoie nécessairement à un objet : c'est en cela qu'il est *atome de réalité*.

Affect et sème

Les analyses précédentes sur le désir nous conduisent à affirmer que l'affect est la source de l'acte d'abstraction et de perception. Renvoyant à la relation entre l'objet et le sujet sous la forme du désir, d'un élan affectif, l'affect constitue le contenu profond du concept ou du trait sémantique. Ce dernier étant purement formel et logique, l'affect comme valeur pour le sujet précède le concept. Il conditionne, prépare et oriente aussi bien la perception que la pensée. Afin de préciser le sens de ces propositions, nous nous interrogerons sur les possibilités d'établir un lien entre l'affect et le sème. Nous chercherons à nous demander de quelle manière l'affect est constitutif du sème. Y aurait-il l'égalité entre les concepts tels que *blancheur* et *tristesse* ? Quel serait leur fonctionnement référentiel respectif ?

¹⁰⁸⁹ FLAUX, Nelly, GLATIGNY, Michel et SAMAIN, Didier (dir.) : *Les noms abstraits, histoire et théories*. Dunkerque, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 10.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.* Cette formulation correspond à la tradition de la logique post-frégréenne.

Nous envisagerons le *trait affectif* de la même manière que la sémantique pose la notion de *trait sémantique*, comme une qualité constitutive de l'objet. Le rôle du trait affectif consistera à fonder la décision sémiotique et de fixer la connotation de l'objet qui prendra la forme d'un ensemble donné de traits sémantiques, conceptuels. Il s'agirait d'inverser, du point de vue de la constitution de la signification, la place de la notion de dénotation comme sens premier, neutre, basique, et de la notion de connotation considérée comme sens supplémentaire, qu'il soit constitué collectivement ou individuellement (par une communauté linguistique ou par un sujet de parole). Il n'y a pas, par conséquent, de signification neutre, de forme sémiotique neutre. La diversité de la catégorisation d'une langue à une autre en témoigne. Toute dénotation est une connotation dont le caractère particulier a été atténué puis effacé par les mécanismes propres à l'usage collectif.

Ce phénomène du figement dénotatif est analogue au *figement lexical*¹⁰⁹¹. Sur le fondement d'un «*figement référentiel*¹⁰⁹²», d'une absence et d'un vide référentiels, le figement lexical est défini par son opacité qui résulte du sens figuré de l'expression donnée, perçu comme sens littéral¹⁰⁹³. C'est ce dernier qui devient le sens conventionnel. Le figement lexical semble, par conséquent, désigner également le devenir du langage ordinaire, en tant que perte du caractère figuré des expressions, la banalisation et la stabilisation du sens figuré comme littéral.

Mais il semble que le processus de *figement lexical*, qui soumet la langue à l'incessante évolution, reste obscur dans le sens où le figement d'une expression donnée plutôt que d'une autre reste une question arbitraire. À partir du moment où, comme le constate Mejri, «*théoriquement, toute séquence syntagmatique libre est candidate au figement*¹⁰⁹⁴», le figement lexical doit obéir à la préférence collective pour une expression donnée. Il s'agit de

¹⁰⁹¹ Le figement s'oppose à la syntaxe libre. Donnant lieu aux locutions figées (passer un examen, administrer une gifle, briser la glace, tourner autour du pot, etc.), il fonde les phénomènes d'idiomaticité et de phraséologie. Nous nous référons notamment aux études rassemblées dans MEJRI, Salah (dir.) : *Le figement lexical, Cahiers de lexicologie*, 2003-1, n. 82. Paris, Champion, 2003. et dans l'ouvrage collectif ANSCOMBRE, Jean-Claude et MEJRI, Salah (dir.) : *Le figement linguistique : la parole entravée*. Paris, Honoré Champion, 2011.

¹⁰⁹² ANSCOMBRE, Jean-Claude : « Les proverbes sont-ils des expressions figées? » in MEJRI, Salah (dir.) : *Le figement lexical, Cahiers de lexicologie*, 2003-1, n. 82. Paris, Champion, 2003, p. 161.

¹⁰⁹³ Nous renvoyons notamment à l'étude de Gaston Gross et Taoufik Massoussi « Figement et transparence » qui constatent l'importance du « *rôle que peut jouer l'environnement syntaxique dans l'interprétation des séquences initialement opaques* », GROSS, Gaston et MASSOUSSI, Taoufik : « Figement et transparence » in ANSCOMBRE, Jean-Claude et MEJRI, Salah : *Le figement linguistique : la parole entravée*. Paris, Honoré Champion, 2011, p. 95. Le contexte contribue donc à la transparence de l'expression figée car il permet d'interpréter l'expression à partir d'un choix de sème (constitutif du sens figuré) de l'ensemble des sèmes contenus dans l'expression (constituant le sens littéral).

¹⁰⁹⁴ MEJRI, Salah : « Figement, collocation et combinatoire libre » in MEJRI, Salah (dir.) : *Le figement linguistique : la parole entravée, op. cit.*, p. 6.

comprendre, en effet, comment l'expression figée, au niveau syntaxique de même qu'au niveau sémantique¹⁰⁹⁵, devient dès lors une norme sociolinguistique.

Le figement du sens littéral, c'est-à-dire de la dénotation, est ainsi clairement défini par les linguistes à partir de la convention qui implique également la banalisation et la perte du caractère figuré du lexique car « *plus une cooccurrence est fréquente, plus elle a de chances de se lexicaliser. Ainsi l'emploi privilégié annonce-t-il le figement tout en s'inscrivant dans la combinatoire libre*¹⁰⁹⁶ ». Notons, enfin, que le mouvement de la connotation à la dénotation et vice versa sont à l'origine de l'instabilité et de la fragilité du système linguistique.

Nous posons, en effet, contrairement à une conception traditionnelle de la dénotation comme le sens premier, littéral et objectif, l'origine fondamentalement connotative de toute langue. L'idée de cette origine connotative instable, orientée par la subjectivité et l'affectivité, s'inscrit dans la perspective anthropomorphe du langage que propose Michel Deguy que nous avons déjà exposée. S'opposant au caractère objectif du monde sensible, elle obéit précisément au principe arbitraire de la sémiologie et réfute l'idée d'une signification fixe. Le choix du sème dépend du principe fondamentalement individuel et subjectif, celui de la sensibilité du sujet parlant. Le sens, telle la lecture du réel, devient un choix.

Maintenant l'homologie entre le désir et le langage, entre la préférence et la forme, entre l'« amour » et l'aspect, la connotation affective (appréciation, dépréciation, favorable, défavorable, etc.) constitue l'origine du trait sémantique, de l'actualisation de certains traits et de la fixation de la dénotation. La sémantique interprétative¹⁰⁹⁷ de Rastier serait proche de l'idée d'une telle redéfinition des zones de la connotation et de la dénotation que la linguistique a l'habitude de distinguer. L'idée d'une telle dénotation affective qui est largement associée, comme le remarque Kerbrat-Orecchioni dans *La connotation*, à la connotation stylistique, c'est-à-dire identifiée même à la source de l'image et de la figure.

Dire que la connotation affective bouleverse l'ordre établi entre les sèmes inhérents et afférents, dénotatifs et connotatifs, et génère l'image ou la figure poétique, implique la possibilité de l'actualisation de sèmes virtuels à partir de la valeur affective dont le sujet

¹⁰⁹⁵ Le même procédé s'applique à l'apparition des néologismes – notre réflexion relève aussi bien donc de la linguistique diachronique que synchronique.

¹⁰⁹⁶ MEJRI, Salah : « Figement, collocation et combinatoire libre » in MEJRI, Salah (dir.) : *Le figement linguistique : la parole entravée, op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁹⁷ Situant sa réflexion sur le plan de la réception du discours, Rastier suggère que « *les sens d'un texte ne doivent pas être considérés comme immanents* » puisque « *tout sens, et même tout sème, était le produit d'opérations interprétatives qui l'actualisent* », in RASTIER, François : *Sémantique interprétative, op. cit.*, p. 263.

charge une séquence du monde extérieur. Contrairement à la dénotation qui relève du niveau discontinu du langage, la connotation obéit à l'intensité de l'affect.

Mais comme le souligne Kerbrat-Orecchioni, la langue comporte certains termes plus susceptibles d'être chargés de la valeur émotionnelle que d'autres. À partir de l'idée d'un degré des connotations émotionnelles associées à un terme et ensuite institutionnalisées par l'usage, elle propose que « *l'idéal serait [...] de trouver une procédure permettant d'affecter chaque unité lexicale d'un indice correspondant au taux moyen d'affectivité qu'elle comporte en puissance*¹⁰⁹⁸ ». Impliqué à des degrés différents par l'ensemble des termes d'une langue donnée, le taux d'affectivité constitue le contenu profond, implicite, de ces termes. Kerbrat-Orecchioni désigne le contenu implicite du discours généralement comme « *ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes*¹⁰⁹⁹ ». Nous envisageons le contenu affectif des termes, formant la sémantique affective profonde, selon la logique d'une signification en cascade, comme la conçoit Kerbrat-Orecchioni et qui mène « *des contenus les plus manifestes aux couches sémantiques les plus enfouies et aléatoires*¹¹⁰⁰ ».

Mais nous pouvons surtout identifier à partir de cette profondeur sémantique une compétence affective dans le processus de la constitution de la signification, supplémentaire aux quatre compétences désignées par Kerbrat-Orecchioni. Ces compétences – linguistique, encyclopédique, logique et rhétorico-pragmatique – participent toutes à la constitution de la signification, à son actualisation et à son interprétation et correspondent à des séries de significations implicites. Il serait, par conséquent, nécessaire d'inclure parmi ces compétences la compétence affective comme source de la série d'énoncés ou de significations implicites qui renvoient à la sensibilité d'un sujet particulier et à sa capacité de générer la sensation et le sentiment, l'émotion ou l'affect.

Ayant délimité le désir à partir de son poids ontologique en tant que condition de toute sémiose, nous déplaçons, nous semble-t-il, la réflexion sur l'acte de signification vers sa source somatique. Ce déplacement nous permet de compléter la réflexion sur la constitution collective. Le langage s'apparente dans cette perspective plus qu'à une négociation des pensées à la négociation des corps. C'est ce que semble formuler également Gisèle Mathieu-Castellani dans *La rhétorique des passions* qui rétablit la continuité perdue entre l'émotion et le jugement (opinion, pensée, représentation).

¹⁰⁹⁸ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine : *La connotation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 109.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

L'ouvrage souligne dans l'âme « *la partie irrationnelle, où naissent les "opinions" (les représentations)*¹¹⁰¹ » et propose de penser l'identification première, fondatrice, entre la persuasion et la séduction. Annonçant l'idée d'un discours-jouissance, l'auteur poussera la théorie du langage et de la rationalité fondée sur la sensibilité du sujet parlant et pensant jusqu'à esquisser, annonçant le « *pouvoir de pénétration*¹¹⁰² » de la parole, la perspective d'une « *érotique de la rhétorique*¹¹⁰³ ». C'est cet échange érotique qui prend au niveau sémantique la forme du dialogisme profond, donnant lieu à l'évolution des langues à travers le temps et l'espace. Il est essentiel à la stabilisation et à la fixation de la signification, au passage de la connotation à la dénotation.

C'est à partir du corps que l'on peut penser la valeur et donner substance à la pensée, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Nous revenons ainsi à la question du rapport entre l'affect et la pensée, le jugement, l'abstraction. Ces derniers ne peuvent advenir à partir de l'affect que lors de l'établissement d'un espace intersubjectif et leur portée sera, par conséquent, substantiellement éthique. Une telle perspective de l'éthique que nous entendons expliciter dans le chapitre suivant pose une continuité essentielle entre l'affect, l'éthique et la pensée. Le jugement éthique en tant que jugement porté sur l'affect y sera identifié au jugement premier et, par là, à la condition de l'acte de pensée.

Après avoir tenté de circonscrire cet échange sémantique profond dans la partie précédente, nous avons proposé de penser dans ce chapitre l'antériorité et la supériorité de l'affect vis-à-vis des notions de concept et d'objet. Le rapprochement entre la persuasion et la séduction profondes au niveau sémantique du langage est conforme à la conception de la signification comme excitabilité du sujet de parole. La réflexion sur le désir et la poésie chez Michel Deguy a permis d'esquisser les enjeux de la constitution du réel à partir de cette excitabilité. Sémiose première, l'affect devient donc la source du mondain, un mondain profondément érotisé. L'éthique et la pensée même seront, selon le modèle sexuel, fondées sur cette excitabilité du sujet parlant.

L'analyse de la constitution du jugement éthique nous permettra de nous approcher d'avantage de l'affectivité en-deçà de l'espace intersubjectif. Nous procéderons enfin à l'esquisse des formes primitives de l'affect et tenterons de le saisir dans sa dimension profondément intime, corporelle, matérielle, tout en étant déjà signification, déjà langage, déjà traitement de l'extériorité.

¹¹⁰¹ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle : *La rhétorique des passions*. Paris, PUF, 2000, p. 69.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁰³ *Ibid.*

Si l'articulation entre la pensée et le désir était au centre des préoccupations poétiques de Michel Deguy, l'organisation première de l'affect, la sémiologie affective, sera représentée de manière particulièrement pertinente dans *Les Contemplations* de Victor Hugo. Mettant en scène la descente dans l'insondable abîme de la douleur et de la souffrance, le poète met en place l'objet particulier que nous désignons comme *antithèse éthique* qui lui permet d'exploiter précisément l'articulation du monde en affect.

Chapitre deuxième : Forme de l'affect

Si nous avons tenu à mettre en évidence cet objet particulier qu'est l'*antithèse éthique* à la fin du premier chapitre de cette partie, c'est parce qu'il renvoie, de manière primordiale pour notre réflexion, à la fois à la composante logique, c'est-à-dire formelle, et à la composante éthique du langage qui sera l'objet de l'analyse qui suit. En effet, elle sera consacrée à l'éthique que nous comprenons à la fois dans le sens de l'élaboration d'un système de valeurs et dans le sens de la gestion de l'espace intersubjectif, et cela par l'intermédiaire d'un ensemble de normes et de règles de conduite. Ces dernières seront établies en fonction du système de valeurs, comme le traitement de l'affect.

Notre réflexion sur la dimension éthique du langage s'appuie sur la continuité entre le langage et l'affect. En effet, nous identifions le surgissement d'un geste éthique au jugement porté sur l'affect. En tant que tel, le jugement éthique représente le jugement originel, le jugement dans sa forme minimale et absolue. Source de la valeur, l'évaluation d'un vécu affectif devient le modèle de l'acte de pensée.

Mais parallèlement à ce volet affectif et logique, l'éthique comporte une dimension sociale essentielle. Notre développement sur l'éthique du langage sera, par conséquent, la dernière de nos considérations sur la constitution collective de la signification que nous développons dans notre travail. L'acte éthique sera envisagé ici comme ce vers quoi tend l'affect, comme son horizon, sa continuation. C'est sur ce point que l'éthique représente un comportement profondément et exclusivement humain, dans le sens où nous entendons le concept même d'humanité : gestion de l'affect. On aboutit ainsi à une identification entre la gestion des affects, la négociation des valeurs et la pensée. En accord avec la conception deguyenne du langage, la pensée se confond avec l'éthique même. La pensée est éthique ; l'éthique, c'est la pensée.

L'analyse du domaine de l'éthique nous conduira au schéma élémentaire de la valeur éthique, schéma intérieur à la valeur éthique, disposé selon le modèle de l'opposition des contraires entre le bien et le mal et entre le bonheur et le malheur qui informent et orientent le comportement éthique. Ce schéma éthique élémentaire insinue l'orientation majeure de l'étude qui suivra, à savoir l'homologie entre la forme bipolaire du jugement éthique (mal et bien) et la forme de l'affect (malheur et bonheur). Nous tenterons de creuser cette homologie

jusqu'à l'opposition profonde, ultime, somatique, entre la douleur et la joie, noyau de tout jugement et de toute pensée. Nous situerons ainsi notre réflexion sur la frontière entre la sensation et l'abstraction.

À partir des positions théoriques ici esquissées, nous verrons, enfin, qu'à la polarisation du domaine sémantique des affects répond non seulement une polarisation identique dans le domaine sémantique des abstractions mais que celle-ci s'étend à l'ensemble du système sémantique de la langue. Englobant la troisième catégorie sémantique, les noms concrets renvoyant aux objets sensibles, nous indiquerons l'avènement d'une véritable sémantique affective. La poésie de Victor Hugo, entièrement motivée par le souci éthique du poète, illustrera parfaitement cette sémantisation bipolaire d'un monde substantiellement antithétique.

L'affect et l'Autre

Nous n'allons, tout d'abord, qu'achever la continuité entre le langage et le désir ou le langage et la sensibilité telle que nous avons tenté de l'établir durant nos dernières analyses. La continuité implique le lien entre le langage et le comportement moral car les deux phénomènes correspondent au traitement de l'affect et de l'altérité. Mais cette indivision substantielle du langage et de l'affect constitue précisément une « *éthique substantielle*¹¹⁰⁴ » fondée sur l'indivision entre le fait et la valeur (entre les descriptions factuelles et les évaluations morales). Elle définit une description factuelle comme déjà expression d'une valeur en soi, dans le sens où toute forme est déjà valeur et n'advient qu'en tant que valeur.

Si cette conception consiste à rejeter l'idée de la méta-éthique, c'est-à-dire d'une éthique absolue, indépendante des formes logiques, c'est parce qu'elle pose la nécessité de l'homologie et de l'équivalence entre ces formes mêmes et les valeurs morales. C'est précisément cette indivision substantielle entre le fait et la valeur qui présuppose le fondement affectif des descriptions factuelles. Ce fondement affectif seulement rend la forme logique et sémiotique porteuse d'une valeur éthique.

Après avoir suggéré et précisé, dans les parties précédentes, l'idée de la dépendance et de l'interaction entre la forme sémiotique et l'affect, nous chercherons à esquisser et à commenter la continuité entre l'affect et l'éthique. Ayant défini l'éthique comme gestion de

¹¹⁰⁴ CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale*. Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 2004, p. 12.

l'affect, c'est à ce sujet qu'il convient d'apporter un certain nombre de précisions. Comme le montre la longue tradition de la philosophie morale, non seulement il n'existe pas d'affinité entre l'affect et l'éthique, mais ces deux derniers s'opposent radicalement¹¹⁰⁵.

Concevoir l'éthique comme gestion de l'affect permet de dépasser cette opposition en articulant l'exacte nature de leur relation. Il s'agirait, entre l'affect et l'éthique, d'une relation de soumission de l'affect à un principe organisateur que nous cherchons à définir ici. Nous rapprochons donc explicitement la conception de l'éthique comme gestion de l'affect à la définition de la pensée chez Michel Deguy. Sa perspective éthique de la pensée nous semble fondamentale.

Pour Michel Deguy, penser, c'est penser à l'autre : « *penser, dans cet emploi philosophique souvent intransitif, veut simplement dire : ne pas penser qu'à soi ; sortir de la bulle psychique idiote de mes "pensées"*¹¹⁰⁶ ». C'est, par conséquent, la prise en compte de l'affect de l'autre qui constitue la pensée. Acte profondément éthique, penser signifie agir en fonction du désir de l'autre. Considérer l'autre en tant que sujet sensible, c'est le respecter. La pensée renvoie au respect¹¹⁰⁷.

Enfin, l'acte de pensée en tant que respect de l'affect de l'autre, en tant qu'inclusion de l'autre au sein de la forme sémiotique à laquelle donne lieu cet acte, est déjà *communication*. Celle-ci consiste, en effet, à établir et à gérer l'espace intersubjectif et partagé, reposant sur la « *mise en communauté des subjectivités en présence*¹¹⁰⁸ », suivant la perspective de la nouvelle rhétorique. Par sa forme et sa fonction, la pensée obéit parfaitement à la définition générale de la communication dans la mesure où celle-ci est envisagée comme constitutive de la communauté sociale et porteuse des phénomènes d'intercompréhension, d'enrichissement mutuel, de construction commune des valeurs. Elle permet ainsi aux hommes « *d'établir entre eux des relations qui leur font prendre la mesure de ce qui les différencie et les rassemble, créant ainsi des liens psychologiques et sociaux*¹¹⁰⁹ ».

¹¹⁰⁵ Emblématique de la position anti-passions, le *Traité des passions* de Descartes envisage la passion comme l'illusion de la vérité et comme contraire à la raison. Elle serait de l'ordre du corps et non de l'intellect. Les passions sont jugées immorales car elle troublent la raison. Voir à ce sujet *La rhétorique des passions* de Gisèle Mathieu-Castellani proposant l'histoire et les enjeux de cette opposition passion / raison du point de vue de la rhétorique. Les passions suscitent « *la méfiance raisonnable du philosophe rationaliste et du moraliste, inquiets de voir la vérité soumise au vraisemblable et le jugement soumis au cœur, si mobile, et à l'imagination, la folle du logis* » (MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle : *La rhétorique des passions*, op.cit., p. 30).

¹¹⁰⁶ DEGUY, Michel : *Réouverture après travaux*, op. cit., p. 218.

¹¹⁰⁷ Par l'étymologie, respecter renvoie à regarder en arrière, regarder derrière soi.

¹¹⁰⁸ VION, Robert : « Expression et gestion des émotions dans les interactions verbales » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*, op. cit., p. 153.

¹¹⁰⁹ CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique : *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002, p. 109.

Cette conception déploie et souligne la portée substantiellement *universelle* de toute forme sémiotique, du langage, de la pensée comme forme, langage, pensée pour l'autre. Ces formes s'opposent en cela à la portée profondément intime et particulière de l'affect. C'est précisément la visée commune et collective de l'éthique qui sera fondamentale dans notre conception de l'éthique comme gestion des affects. Parler de l'éthique n'est sensé, en effet, qu'au sein d'un espace substantiellement intersubjectif, collectif, pluriel. Établir une norme comportementale n'a d'intérêt que dans le sens du comportement envers quelqu'un. L'éthique désigne donc le traitement de l'extériorité et de l'altérité. L'éthique n'est pas le corrélat, mais la source même de l'universalité et de la généralité de la pensée, de même que l'affectivité est la source de la particularité et de l'intimité du sujet.

Définition de l'éthique

Nous pouvons maintenant, à partir d'une telle articulation du rapport entre l'affect et l'éthique, procéder à une interprétation de la définition classique de l'éthique. Celle-ci identifie la pensée, la rationalité et la raison qui permettent la gestion et le partage des sensations et des affects à ce qui limite et façonne l'action. En effet, l'éthique renvoie à l'établissement des règles d'actions, universelles et communes, des normes du comportement individuel et des valeurs partagées qui « *forment la base solide et collective des évaluations et des jugements*¹¹¹⁰ ». En effet, en tant que limite de l'action, l'éthique s'oppose clairement à l'affect ou à la passion qui est, suivant Spinoza, ce qui motive l'action, ce qui incite et pousse le sujet à l'action. Celle-ci est conçue selon une logique graduelle de l'activité où l'intensité de l'affect et de la passion conduisent à l'augmentation de la puissance d'agir du sujet.

Notons enfin que toute action est donc constamment soumise à deux mouvements contraires : l'affect motive et incite le sujet à agir, tandis que l'espace intersubjectif, le lieu de l'action et de la parole, freine et façonne cette action et cette parole. De manière similaire au domaine de l'action, l'espace intersubjectif entrave et délimite les formes sémiotiques, comme par exemple les représentations verbales. Une telle opposition entre les formes pathétiques et les formes éthiques peut être articulée comme l'opposition entre le particulier et l'universel.

Mais elle correspond également à la confrontation entre la catégorisation et les formes du mondain au sein d'une langue donnée, collective et conventionnelle, et les représentations

¹¹¹⁰ CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale, op. cit.*, p. 8.

que véhicule la production poétique dans cette langue, strictement subjective et affective. Dominée par la composante affective, c'est-à-dire subjective et non pas éthique, rationnelle, universelle du langage, l'expression poétique bascule vers l'incompréhension. Elle s'oppose, en effet, au principe de gestion de l'interaction verbale, mettant en place la pensée et constituant un espace éthique, qui procède par une « *synchronisation des états affectifs*¹¹¹¹ » suivant Robert Vion dans son étude « Expressions et gestion des émotions dans les interactions verbales ». La poésie serait soumise au mouvement inverse qui consisterait à « *contrarier le "bon" déroulement des échanges communicatifs*¹¹¹² », sous l'emprise de l'émotion. La poésie pose, par conséquent, l'exigence d'un constant effort éthique, d'un incessant acte de pensée, d'un mouvement continu vers l'autre afin de garantir le succès de l'échange.

Pour passer de l'affect à l'éthique et à la pensée, pour fonder la continuité et non pas l'opposition entre l'affect et la pensée, nous souhaitons maintenant préciser la nature du conflit de la pensée avec l'affect. L'apparente opposition entre les passions, les affects et le désir à la pensée et à l'éthique n'est qu'une tension ou une incohérence au niveau de l'articulation entre l'ipséité et l'altérité. L'éthique et la pensée ne s'opposent pas à l'affect : elles ne s'opposent qu'aux affects propres au sujet. L'éthique et la pensée s'appuient même sur l'affect et découlent de l'affect – de l'affect de l'autre. Il ne s'agit donc pas d'opposer la passion et la raison, mais sa passion à soi et la passion de l'autre, c'est-à-dire la pensée, si la pensée renvoie à la considération de l'autre.

La pensée du devoir, le devoir de la pensée

Nous souhaitons souligner dans l'ensemble des analyses sur la convergence entre la pensée et l'émotion, entre l'affect et le concept, notamment la correspondance entre la constitution d'un espace collectif, intersubjectif et éthique et la constitution de la pensée. C'est, par conséquent, à ce passage du singulier et du subjectif vers le collectif qu'aboutit notre parcours initial, entamé par l'opposition entre le particulier et l'universel. Le questionnement premier d'ordre logique, posé en termes de particularité de l'expérience et de l'universalité de la signification, s'achève ainsi sur un questionnement d'ordre éthique,

¹¹¹¹ VION, Robert : « Expression et gestion des émotions dans les interactions verbales » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*, op. cit., p. 153.

¹¹¹² *Ibid.*

parfaitement homologue au questionnement premier. Ce questionnement est articulé comme l'opposition entre l'ipséité et l'altérité, entre l'individualité et la communauté.

Opposer le mouvement du sujet vers soi ou le mouvement vers l'autre signifie opposer l'individu à la communauté. Nous revenons ainsi également à l'opposition entre le sens particulier et le sens universel. En effet, l'affect s'oppose, dans son instabilité et sa singularité, à la pensée, partageable, commune et collective. La pensée et le raisonnement présupposent, selon Kibédi-Varga, « *l'identité éternelle et immuable de chaque chose avec elle-même, et la possibilité, pour la raison qui est universelle et qui opère toujours de la même façon, de percevoir, de faire désigner, voire de connaître, cette chose d'une manière identique*¹¹¹³ ».

Les analyses précédentes nous incitent donc, enfin, à constater le fondement éthique du conflit entre le particulier et l'universel. L'opposition du particulier à l'universel peut, en effet, être rapprochée au conflit entre l'affect et la pensée, entre le soi-même et l'autre, c'est-à-dire entre ses propres intérêts et les intérêts de l'autre. Nous nous pencherons, par conséquent, sur les raisons et les torts de l'opposition traditionnelle entre, d'un côté, les *passions, émotions* ou *affects*, et de l'autre, l'éthique, les mœurs, la pensée – ou encore, suivant la philosophie morale, le *devoir* qui renvoie au respect des affects de l'autre.

Rappelons tout d'abord que la pensée garde ainsi clairement sa continuité substantielle avec l'affect. Elle s'appuie sur lui, elle s'en nourrit, elle s'y fond. Leur rupture n'a lieu que lors du passage vers l'espace intersubjectif. La pensée ne renvoie, en réalité, qu'à l'établissement de cet espace commun qu'est l'intersubjectivité. La pensée pose et suppose la relation à l'autre. Pareillement à la pensée, le devoir ne s'oppose donc au désir que partiellement. Il a une composante affective fondamentale, celle de l'affect de l'autre. Il désigne une altérité affective.

Le propre du devoir (comme pensée, langage, comportement moral) du sujet est d'être en tension avec son propre désir et d'obéir au désir de l'autre, de se soumettre à lui, d'être à son écoute. Le principe du devoir est le suivant : mon désir peut librement s'épanouir et je peux agir librement, dans la limite de mon devoir qui est le désir de l'autre. Afin de constituer un espace intersubjectif commun et partageable, la théorie du devoir et de l'éthique n'oppose donc la pensée et l'affect qu'en mettant en opposition le soi et l'autre, c'est-à-dire son propre désir et le désir de l'autre comme motivation de l'action, comme augmentation ou affaiblissement de la puissance d'agir.

¹¹¹³ KIBÉDI-VARGA, Aron : « La question du style et la rhétorique » dans MOLINIÉ, Georges et CAHNÉ, Pierre (dir.) : *Qu'est-ce que le style?*. Paris, PUF, 1994, p. 169.

Cette opposition entre le pathos et l'ethos, entre le désir et le devoir qui correspond à l'opposition entre l'émotion et la pensée, la première orientée vers soi, privative, individualisante, séparatrice, la deuxième vers l'autre, comme établissement et gestion d'un espace commun. Les lois de l'impératif catégorique chez Kant, fondateur de la théorie du devoir, sont posées exactement dans cette perspective paradoxale d'une *liberté de penser*.

Elle ébauche, en effet, un désir contraire à lui-même. La *liberté* du sujet renvoie au désir propre à ce sujet et la *pensée*, par définition, au désir de l'autre, c'est-à-dire à la limite même de la liberté. Suivant le résumé de Canto-Sperber et Ruwen Ogien, la liberté du sujet, c'est son autonomie rationnelle, en tant qu'il est source de la contrainte qui s'impose à sa liberté. L'éthique et la pensée, la capacité rationnelle du sujet renvoient ainsi à la « *capacité à nous affranchir de certaines déterminations empiriques, celles de nos inclinations ou de nos désirs immédiats en particulier*¹¹¹⁴ ».

Nous avons voulu par là proposer de reconsidérer l'idée de la rupture entre l'acte rationnel et l'acte passionnel ou, enfin, entre le concept et l'affect. L'analyse qui précède permet ainsi de distinguer une double source du jugement. Il s'agissait, d'un côté, de la relation intersubjective dont nous avons longuement discuté l'établissement. Elle consistait à négocier, à évaluer et à partager enfin la valeur commune. Ce lieu intersubjectif tend vers l'universalité du jugement et, par conséquent, de la signification (qu'exprime la première loi de l'impératif catégorique chez Kant¹¹¹⁵).

Pitié, empathie et désir sexuel

L'ultime forme de ce calcul de l'affect et de la pensée, de l'ipséité et de l'altérité, c'est, au sein d'une relation intersubjective, non seulement l'identité et la réciprocité des affects des individus ; mais, plus encore, la génération de l'affect chez le sujet par l'affect de l'Autre. Être ému par l'émotion de l'autre, c'est être pris d'un *affect éthique*. Il s'agirait, suivant la pensée de Georges Molinié, d'une émotion qui « *se propage à mesure de ressentiment de présence [...] d'un corps*¹¹¹⁶ », tel un « *effet bouleversant de corps livrés*¹¹¹⁷ ».

¹¹¹⁴ CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale, op. cit.*, p. 45.

¹¹¹⁵ « *Agis seulement d'après la maxime grâce à laquelle tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle* ». KANT, Emmanuel : *Métaphysique des mœurs, I : Fondation et introduction* (1785). Trad. fr. de Alain Renaut. Paris, GF, 1994, p. 97 in CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale, op. cit.*, p. 45.

¹¹¹⁶ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique. L'effet de l'art, op. cit.*, p. 251.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

Sous l'apparente volonté de soumission à l'autre, où l'autre incarne le devoir ou l'impératif, se cache ainsi l'émotion suscitée par l'émotion de l'autre dont le mécanisme s'approche des phénomènes d'empathie et de pitié¹¹¹⁸. Cette inter-sensibilité que Molinié qualifie de bouleversante est dirigée par la *pulsion éthique*.

Si l'éthique désigne, selon cette analyse, le comportement d'un sujet susceptible de sensibilité devant la sensibilité de l'autre et si le comportement moral naît de la sensibilité à la sensibilité de l'autre, il doit s'agir des sensibilités identiquement orientées : est éthique la sensation de souffrance devant la souffrance de l'autre et la sensation de plaisir suscitée par le plaisir de l'autre. Dans le cas contraire, nous avons affaire à la méchanceté, à la jalousie et aux comportements de type pervers.

L'orientation identique des affects au sein d'une relation intersubjective est désignée par Jacques Fontanille comme une « *orientation unipolaire*¹¹¹⁹ ». Dans l'étude « Le temps de la compassion », Fontanille s'intéresse, précisément, à ces émotions proprement éthiques ou morales, c'est-à-dire au plaisir et à la souffrance « *que procurent le plaisir ou la souffrance d'autrui*¹¹²⁰ ». Il affirme que cette *orientation unipolaire* de l'émotion, proche de la *pulsion éthique* telle que la définit Molinié, suit le principe où « *la souffrance doit produire de la souffrance, le plaisir doit produire du plaisir*¹¹²¹ ». Ce partage affectif, fondateur de la relation à l'autre comme à son *semblable* et constitutif de la dimension politique de la pitié comme principe d'égalité¹¹²², présuppose des phénomènes de contagion¹¹²³ ou de synchronisation affective. Comme le suggère enfin la pensée somatique de Georges Molinié, c'est la pulsion sexuelle, fondée sur l'excitation mutuelle et réciproque des sujets, telle une « *intimité de l'altérité*¹¹²⁴ », qui est l'ultime modèle de cette sensibilité éthique, graduelle, instable et inarrêtable.

Notre réflexion s'inscrit ainsi dans la logique d'une pensée graduelle de l'éthique et du pathétique telle que l'institue Molinié dans *La sémiostylistique. Effet de l'art*. Si l'affect est la gestion de l'extériorité susceptible d'émouvoir, de toucher et de transformer ainsi le sujet, l'éthique se laisse définir, par conséquent, comme la capacité du sujet de s'émouvoir par

¹¹¹⁸ Malgré le fait que l'empathie et la pitié soient limitées au sentiment de souffrance suscité par la souffrance de l'autrui.

¹¹¹⁹ FONTANILLE, Jacques : « Le temps de la compassion » in HÉBERT, Louis : *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 24.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² L'égalité est définie précisément, selon cette conception, comme une synchronisation affective.

¹¹²³ Terme emprunté par Fontanille des théories développées par Éric Landowski.

¹¹²⁴ MOLINIÉ, Georges : « Éthique et signification » in KURTS-WÖSTE, Lia, RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours, op.cit.*, p. 21.

l'émotivité et la sensibilité de l'autre. L'éthique renvoie à l'altérité comme source de l'affect et c'est en tant que telle qu'elle « *s'impose comme nec plus ultra de l'appréciation humaine, en tant qu'humaine, dans la gestion de toute praxis sociale*¹¹²⁵ », ce qui conduit l'auteur à intégrer l'éthique à l'intérieur de la substance du contenu.

Soulignons enfin qu'une telle intégration de la sensibilité (capacité d'émotivité) et de l'éthique (sensibilité à l'autre) au sein de la substance de contenu, « *gère toute médiation de la subjectivité à l'égard de l'altérité*¹¹²⁶ ». Elle conduit au langage à proprement parler dans la mesure où elle permet la transformation de la composante thymique (qui « *gouverne l'ensemble des affects*¹¹²⁷ ») en composante noétique (chargée des « *processus de la médiation symbolique optimale, celle qui aboutit à la catégorisation affichée du mondain*¹¹²⁸ »).

Il semble que la composante éthique, dans la série graduelle pathétique-éthique-noétique à l'intérieur de la substance du contenu est une fonction du traitement de l'extériorité ou de mondanisation. Elle génère des formes de comportement et d'action de l'ordre de l'ipséité, ou au contraire, de l'altérité. Ainsi, une forte composante éthique conduit au comportement altruiste ou moral. Ce dernier correspond, en effet, comme le résume Jacques Fontanille dans *Pratique sémiotiques*, à toute pratique axiologique « *dès qu'elle apprécie et définit les valeurs par rapport à l'Autre*¹¹²⁹ ». Cette négociation des valeurs conduit à la modification du parcours génératif des valeurs à partir de l'autre dont « *[l'] apparition dans le champ pratique du Moi induit un remaniement des systèmes de valeurs*¹¹³⁰ ».

La composante éthique s'apparente à la gestion de la gradualité entre la composante pathétique et la composante noétique, entre soi-même et l'autre. L'ipséité et l'altérité comme mouvement de soi-même vers l'autre dans le traitement de l'extériorité permettent, nous semble-t-il, de fonder la gradualité (Molinié parle d'une bipolarité graduelle et continue) entre le thymique et le noétique, entre l'affect et la pensée et dont l'intérêt est « *d'intégrer, au sein d'une même composante, et le subjectif et le social*¹¹³¹ ». Ce point de vue social permet à Molinié de redéfinir la sémiotique même, envisagée comme « *création-réception de quelque valeur sociale que ce soit*¹¹³² », la nature collective de l'instauration et du figement de la valeur étant absolument essentielle.

¹¹²⁵ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique. L'effet de l'art, op. cit.*, p. 249.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹¹²⁸ *Ibid.*

¹¹²⁹ FONTANILLE, Jacques : *Pratiques sémiotiques, op. cit.*, p. 237.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹³² MOLINIÉ, Georges : « Éthique et signification » in KURTS-WÖSTE, Lia, RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours, op.cit.*, p. 16.

La forme et le bonheur

Nous venons de voir que l'éthique comme traitement de l'affect, cette source collective de la signification par l'intermédiaire de l'incessante élaboration d'un espace commun, social, est la visée première du raisonnement, du langage et du savoir. Elle est leur raison d'être, constitutive de l'humain comme humain où le logos n'existe qu'en tant qu'ethos, fondé sur la vertu, orientant radicalement la relation entre les hommes. L'impératif éthique et le phénomène de liberté éthique tels que les formulent les théories du devoir (telle la loi morale chez Kant de la liberté de penser), ainsi que la notion de *pulsion éthique* chez Molinié ont permis, en effet, de concevoir la vertu et le devoir, à partir du bonheur. L'éthique serait, en effet, la condition d'une certaine conception du bonheur, instauré au sein de la relation intersubjective et en tant que tel, constituant l'étape ultime de la sensibilité du sujet¹¹³³.

Ce calcul éthique, formel et absolument essentiel, entre le soi et l'autre nous permet de nous intéresser davantage maintenant à la composante affective de la signification, le bonheur. C'est le sens du sentiment de bonheur, visé par l'action bonne, par le jugement éthique, qu'il nous reste maintenant à expliciter. Du point de vue de son contenu et non pas de sa fonction sociale vis-à-vis du langage, la signification s'appuie sur la logique profonde des sensations éprouvées par l'homme en tant que corps vivant comme nous le verrons dans l'analyse qui suit.

Si le langage et la pensée tendent vers l'édification d'un espace commun, ce dernier est dominé par la recherche du bonheur qui motive tout acte éthique. Il devient ainsi l'ultime objet de tout raisonnement, de tout échange et de tout langage. Il serait donc intéressant de remarquer qu'Aristote qui identifie le bonheur à la visée première du langage, construit sa *Rhétorique* autour des passions¹¹³⁴. Le bonheur est chez Aristote un phénomène naturel ; il est

¹¹³³ Canto-Sperber et Ogien soulignent dans leur ouvrage synthétique *Philosophie morale* que chez Aristote l'intégration du sens éthique au sein de la sensibilité est naturelle à l'homme, envisagé comme un *être politique*. Cette essence éthique et politique se manifeste à travers le phénomène d'amitié et celui d'amour, en tant que le désir du bien d'autrui. Comme Platon, Aristote envisage un certain type du *bien moral* qui n'existe pas indépendamment de la communauté politique.

¹¹³⁴ Ce qui ne va pas de soi pour le lecteur moderne, comme le remarque Michel Meyer dans son introduction à la *Rhétorique* car « *les passions relèveraient plutôt de la psychologie, ou de l'anthropologie, mais pas de la rhétorique* » (MEYER, Michel : « Introduction » in ARISTOTE : *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 8).

l'ultime but de toute action ou de toute détermination¹¹³⁵ que se fixe « *chacun de nous en particulier, à peu de chose près, et tout le monde en général*¹¹³⁶ ». Le bien est « *ce à quoi tendent tous les êtres*¹¹³⁷ » et « *ce à quoi tendent tous les êtres [...] doués de sentiments et d'intelligence*¹¹³⁸ » de sorte que « *tout ce que l'intelligence pourrait suggérer à chacun, c'est aussi pour chacun un bien*¹¹³⁹ ». Le bien est lié à la satisfaction, désignant « *ce dont la présence procure une disposition favorable et satisfaisante*¹¹⁴⁰ ».

Toute action est orientée par la sensation de satisfaction qui la dirige et motive. Plus encore, toute action donnée serait indissociable de l'évaluation de ce à quoi elle se rapporte. Envisagées comme « *ce vers quoi tel ou tel homme tend naturellement, par disposition naturelle, ce pour quoi il est disponible et orienté*¹¹⁴¹ », les passions constituent une logique première et fondamentalement individuelle, un premier langage et une pré-sémiose, une prédisposition, une aptitude à la sémiose.

C'est ici que se dévoile enfin la portée de la conception du langage et de la pensée comme négociation des valeurs, la source de la valeur étant le corps. Ce dernier est à la fois le principe premier de l'identité de l'individu et de sa particularité et la mesure ou la référence du bonheur. Nous aboutissons à une conversion entre le bonheur collectif ou du moins, idéalement, d'une pluralité de sujets, fondatrice de tout acte de communication et de parole, et la satisfaction vécue individuellement et corporellement par chaque instance des valeurs mises en jeu. Cette conversion s'articule comme une conception particulière de la société et de l'espace collectif, envisagés, précisément, comme gestion des affects, c'est-à-dire comme négociation des valeurs. L'éthique, chargée de garantir la stabilité d'un tel espace collectif, œuvre, selon cette conception, pour établir une « *relation intersubjective des humains comme corps vivants*¹¹⁴² ».

Nous avons déjà esquissé l'indissociabilité du sentiment de bonheur de la sensation corporelle comme l'indique ce résumé de Canto-Sperber et Ogien, affirmant qu'« *on ne saurait dans le bonheur détacher la satisfaction du mode du senti. [...] Il n'y aurait pas de*

¹¹³⁵ Il est en cela également fondateur de toute signification, étant sa motivation et son orientation. Dans *Éthique à Nicomaque*, Aristote écrit, en ouverture de son ouvrage : « *Tout art et toute investigation, et pareillement toute action et tout choix tendent vers quelque bien, à ce qu'il semble* », in ARISTOTE : *Éthique à Nicomaque*. Livre I, chap. 1, 1094a, 1-5. Trad. fr. de J. Tricot, Paris, Librairie J. Vrin, 1979, p. 31-32.

¹¹³⁶ ARISTOTE : *Rhétorique*. Livre premier, Chap. V, § I, *op. cit.*, p. 101.

¹¹³⁷ *Ibid.*, livre premier, chap. VII, § I, p. 115.

¹¹³⁸ *Ibid.*, livre premier, chap. VI, § II, p. 109.

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

¹¹⁴¹ MEYER, Michel : « Introduction » in ARISTOTE : *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁴² MOLINIÉ, Georges : « Éthique et signification » in KURTS-WÖSTE, Lia, RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours*, *op.cit.*, p. 20.

*bonheur sans la capacité à ressentir la joie, le contentement et le plaisir*¹¹⁴³ ». Le corps vivant et sentant devient la mesure du bonheur, de l'action et de la valeur, fondatrices de l'identité du sujet même.

Nous atteignons ainsi l'essence de notre étude qui vise à fonder l'acte de signification et que nous retraçons ici afin de mieux situer cette analyse dans l'ensemble des réflexions précédentes. Nous avons d'abord été retenue par le phénomène d'instabilité de l'acte d'abstraction et de perception au sein de la figure poétique dont nous avons tenté de délimiter les enjeux logiques et phénoménologiques. Nous avons ensuite étendu cette figurativité fondamentale à l'ensemble des significations reçues comme réalité et comme vérité dont nous avons déplacé le centre de gravité vers le *figement linguistique* et le *figement phénoménologique*¹¹⁴⁴, fondés sur la convention intersubjective que nous avons identifiée à la négociation des valeurs.

Suite à la définition de l'éthique comme intersubjectivité, nous avons vu que l'éthique s'appuie sur les notions de bonheur, de sensation et d'affect. Le jugement éthique (*bon, bien*) peut être situé, du point de vue de ce raisonnement, à la jonction de l'intersubjectivité d'un côté, et de l'affect de l'autre. C'est ce dernier que nous chercherons à définir ici à partir des formes qui l'instituent en langages, et cela en raison de l'apparente auto-suffisance de l'affect et dans la mesure où il semble être porteur d'un solide principe d'évaluation – le principe du vivant. C'est pour cette raison que nous cherchons, en effet, à creuser les différentes strates de la définition du sentiment de bonheur, identifié à la visée de tout langage. C'est grâce aux différents éléments sémantiques constituant le sens de l'affect procuré par le bonheur que nous espérons trouver le fil qui relie le domaine sémantique et affectif.

En effet, nous suggérons que les sentiments, les émotions et les affects n'ont pas d'existence indépendante vis-à-vis des valeurs. Ils n'existent qu'en tant qu'actes d'évaluations des sensations primaires. Le bonheur est ainsi défini comme une sensation de satisfaction de l'individu vis-à-vis de soi-même, c'est-à-dire vis-à-vis de la vie et de sa conservation. Suivant la remarque de Canto-Sperber et d'Ogien, le « *trait le plus caractéristique du bonheur est le sentiment de satisfaction éprouvé à l'égard de la vie entière et le souhait que cette vie se poursuive de la même façon*¹¹⁴⁵ ».

La sensation et le corps sentant obéissent au principe de valorisation et d'organisation des sensations vécues constitutives d'un système axiologique. Le bonheur, l'ultime

¹¹⁴³ CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale, op. cit.*, p. 30.

¹¹⁴⁴ Nous n'avons pas jusqu'ici employé cette expression que nous forgeons à partir du concept de *figement lexical* ou *figement linguistique* traité précédemment.

¹¹⁴⁵ CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale, op. cit.*, p. 29.

orientation de ce système des valeurs, est indissociable de la sensation. Mais il ne se confond pas pour autant avec elle. Le bonheur comme jugement premier institue toute sensation en information sur la sensation même et, par là, sur la sensibilité de l'individu, tout en portant également sur le monde extérieur qui est la source des sensations. En cela, le bonheur est constitutif de la valeur, de la signification, du mondain. Le monde est la source de la sensation et la sensibilité la source de la valeur de cette sensation. En cela, le monde apparaît comme porteur de cette valeur.

C'est, par conséquent, une sensation corporelle qui devient la mesure de la valeur et de la signification. Mais à quelles conditions ce devenir, cette conversion de la sensation à la valeur peuvent-ils avoir lieu ? Georges Molinié situe la réflexion, à ce propos, entre le corps et le « *sens moralement vécu*¹¹⁴⁶ ». Ce sens moralement vécu, nous l'interprétons comme l'évaluation première de la sensation en soi neutre et insignifiante et dont la valeur s'étend entre le jugement *néгатif* et le jugement *positif*.

La valorisation en tant qu'établissement d'un système axiologique s'effectue donc à partir de ce matériau affectif par un jugement premier, situé entre la valeur *bien* et la valeur *mal*. Selon le schéma élémentaire de la signification même, celles-ci correspondent et renvoient aux catégories du *positif* et du *néгатif* qui permettent de classer l'ensemble des valeurs. La proximité entre le jugement éthico-affectif bon / mauvais et la catégorisation positif / négatif, renvoie à la racine de l'identité du sujet. ces jugements renvoient au principe même de la sensibilité du sujet où se constituent les principaux traits de son identité. Celle-ci sera creusée et orientée comme une instance de jugement à partir des premières attitudes vis-à-vis des sensations éprouvées par le sujet en tant qu'instance corporelle.

La constitution de la sensibilité et de l'identité d'un sujet dépendrait de la soumission du sujet au principe de dualité et d'opposition qui deviendra la source du jugement et, en tant que tel, permettra au sujet de définir sa position dans le monde, sa place dans son environnement et ses relations envers les objets et les êtres dans son entourage. Une telle prise de position, fondement de toute catégorisation et de toute mondanisation, donnera lieu au principe de *joie* et de *douleur*, de *plaisir* et de *déplaisir*, de *bien* et de *mal* et enfin de *positif* et de *néгатif*.

L'aboutissement de ce procédé d'évaluation de la sensation, tel un « *corps dans le corps* » qu'est l'âme selon la formulation de Michel Deguy, renvoyant au *sens moralement vécu* selon Georges Molinié, institue l'acte logique et l'acte phénoménologique. En effet, la

¹¹⁴⁶ MOLINIÉ, Georges : « Éthique et signification » in KURTS-WÖSTE, Lia, RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours, op.cit.*, p. 21.

catégorisation du mondain ainsi que la figuration poétique sont fondées sur le système axiologique au contenu profond pathétique et à visée éthique.

Émotion et expression, processus et concept

En d'autres termes encore, l'état de bonheur génère et oriente l'intérêt. Constitutif du rapport entre le sujet et l'objet, il devient ainsi le noyau narratif de toute action et de toute signification, dans la perspective de la sémantique narrative inaugurée par Greimas. De même que le bonheur, l'intérêt ou la valeur se manifestent tout d'abord sur le plan des émotions. En tant qu'information, une émotion s'affiche, s'impose mais elle est envisagée sous la forme d'un jugement, d'une proposition. Notre approche est conforme à celle de Martina Drescher dans « La dimension interactive de l'investissement affectif » qui identifie les émotions aux « *prises de position évaluatives*¹¹⁴⁷ » et l'évaluation à une « *proposition émotive*¹¹⁴⁸ ».

Nous posons, par conséquent, suivant cette conception narrative de la signification et conformément à l'ensemble d'affirmations sur la nature sociale et éthique de la pensée, que la signification ne renvoie à l'acte d'abstraction que sur un niveau superficiel et secondaire. Toute forme sémiotique, purement différentielle, est orientée par une information somatique au niveau profond. Générée par le corps, elle a pour principe d'évaluation la sensation et l'attitude du sujet envers les sensations, scindées en joie et en douleur. Il nous incombe ainsi d'envisager la mondanisation et la catégorisation du réel à partir de l'intégration du sème *bon* ou *bien* dans la signification des segments du réel.

Si comme nous venons de le suggérer, la sensation en elle-même ne constitue pas l'information et si elle n'est que la possibilité de l'advenir de la signification, l'information contient un autre élément qui consiste à traiter cette sensation – à l'évaluer comme bonne ou mauvaise, comme positive ou négative, comme plaisante ou déplaisante. Cette évaluation ou ce traitement deviennent information dans le sens où ils sont constitutifs de la valeur d'un objet en même temps que de l'identité du sujet, et cela toujours vis-à-vis du bonheur, d'une sensation positivement évaluée vis-à-vis de son propre corps.

C'est à partir de cette constitution de l'intérêt et de l'évaluation somatique du mondain que le sujet advient en tant que sujet d'action et de langage. L'action est de ce point de vue

¹¹⁴⁷ DRESCHER, Martina : « La dimension interactive de l'investissement affectif » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*, op. cit., p. 171.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*

envisagée comme constitution de la valeur (elle met en place les conjonctions et les disjonctions entre le sujet et l'objet) et le langage comme une *action énonçante*, c'est-à-dire une « *forme de vie, autant du point de vue éthique qu'esthétique*¹¹⁴⁹ ». Suivant cette conception, la langue devient le lieu de distribution et d'expression des préférences données d'un sujet. Elle consiste à renvoyer à la valeur comme conjonction ou disjonction, clairement narratives, entre le sujet et l'objet.

Notons également que si la notion de valeur opère à la fois au niveau formel, comme valeur linguistique différentielle d'un élément, ainsi qu'au niveau immanent, comme jonction entre le sujet et l'objet, concevoir la signification comme valeur implique, comme le soulignent Fontanille et Zilberberg dans *Tension et signification*, s'interroger avant tout sur la conversion problématique des valeurs d'un niveau à un autre, ou en termes propres à Zilberberg, entre le continu et le discontinu. Dans la mesure où la langue tend à distribuer les valeurs sous une forme conventionnelle, figée et institutionnalisée, la jonction narrative entre le sujet et l'objet est constitutive du principe sémantique même. En tant que manifestant du principe somatique, ce dernier aboutit à la mondanisation et à la catégorisation verbale, dans le sens où, comme l'écriront Greimas et Fontanille, « *sujet et objet se choisissent réciproquement, le sujet parce qu'il impose protensivement à l'objet des propriétés syntaxiques sélectives et l'objet parce qu'il sémantise le sujet*¹¹⁵⁰ ».

Il nous semble impossible de penser cette conversion précisément sans la composante éthique où la fonction première de la valeur différentielle au niveau discontinu de la signification serait la partageabilité de la valeur telle qu'elle est vécue par le sujet au niveau continu, somatique, profondément individuel et asocial. Enfin, cela signifierait que si la partageabilité de l'intimité et l'universalité sont les qualités fondatrices des unités discontinues, il s'agit précisément de la partageabilité et de l'universalité des affects, d'une affectivité universellement régie, vers laquelle tendent l'éthique et la pensée.

Le contenu profond du niveau discontinu, non pas social mais individuel, non pas formel mais substantiel, est d'ordre corporel, affectif. Le niveau des unités discontinues, perçues comme abstraites et de caractère partageable, est donc proprement éthique, constitué à partir du traitement de l'altérité. Tout langage, toute forme sémiotique donne lieu à une affectivité universelle et généralisée au sein d'une communauté de sujets – son aboutissement

¹¹⁴⁹ BORDRON, François : notice « Sémiotique de l'École de Paris. Sémiotique de l'action » in ABLALI, Driss et DUCARD, Dominique (dir.) : *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Paris, Honoré Champion, 2009, p. 53.

¹¹⁵⁰ GREIMAS, Algirdas J. et FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 48.

même serait l'impératif catégorique de Kant « *selon lequel toute valeur doit pouvoir se soumettre à l'universalisation*¹¹⁵¹ ».

La constitution éthique et sociale de la valeur correspond donc, suivant une logique de traitement de l'altérité, à l'extension des valeurs affectives et somatiques vécues par des individus, c'est-à-dire à la généralisation du vécu affectif à l'intérieur d'une communauté donnée. C'est dans cette perspective d'un contenu affectif de la signification que les éléments du langage, perçus comme abstraits, sont envisagés en sémiotique comme des *formes de vie*. En effet, le système des relations formelles, purement différentiel, qu'est le langage dans l'acception saussurienne, est sous-tendu par un système de valeurs profond et schématisant, selon le principe éthique et social dont nous venons d'explorer les tenants et les aboutissants, la relation du sujet à l'objet. Suivant ce modèle verbal, la notion de *forme de vie* peut être appliquée à toute pratique sémiotique comme inscription, pour citer Greimas, du « *sens de la vie*¹¹⁵² ». Ce dernier devient l'orientation et la signification profonde de toute praxis énonciative, englobant les pratiques verbales aussi bien que les pratiques non-verbales, telles *variations du schéma narratif* pour citer Greimas et Courtés, englobant l'action, le récit, le mythe¹¹⁵³, la passion, c'est-à-dire les « *différents types d'activités, aussi bien cognitives que pragmatiques*¹¹⁵⁴ ».

La valeur manifestée au niveau discontinu englobe *une forme de vie* dans le sens où elle rend universelle l'information d'ordre affectif, la relation, proprement narrative, du sujet au monde et renvoyant, dans les termes de Greimas, au *sens de la vie*. Cette narrativité profonde de toute forme sémiotique est constitutive de tout acte de sémiose et de mondanisation. Khadiyatoulah Fall et Daniel Simeoni proposent même, dans leur étude « *Catégorisation épistémique, catégorisation praxéologique* »¹¹⁵⁵, d'appréhender la notion de catégorie – plus encore que comme une forme, c'est-à-dire comme le résultat du processus – comme le processus même, ses étapes et ses enjeux politiques, idéologiques et sociaux. Toute

¹¹⁵¹ FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁵² GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, p. 245.

¹¹⁵³ Fontanille et Zilberberg mettent en relief dans *Tension et signification* à l'entrée « *Forme de vie* » la conception du mythe comme *forme de vie* dans *La philosophie des formes symboliques* de Cassirer.

¹¹⁵⁴ GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, p. 245.

¹¹⁵⁵ FALL, Khadiyatoulah et SIMEONI, Daniel : « *Catégorisation épistémique, catégorisation praxéologique* ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* (revue), n. 64. Limoges, PULIM, 1999.

forme sémiotique exprime, en effet, selon Éric Landowski, « à la fois une manière d'être, une façon de faire et une forme de pensée¹¹⁵⁶ ».

La sémiotique verbale et l'énonciation, tout comme la pratique et l'action, au contenu narratif et dynamique, figé par l'habitude, la répétition ou la convention, renvoient, au-delà des modalités du savoir, du devoir et du pouvoir à la *préférence* dans une acception généralisée et à l'identité du sujet que génère la préférence, rattachée à la sensibilité du sujet, à son émotivité. Ses capacités cognitives se confondent ainsi avec ses capacités affectives, puisées dans l'intensité des sensations éprouvées.

Le parcours génératif de l'identité du sujet s'étend, par conséquence, du parcours passionnel à l'affectivité universalisée, régie à l'intérieur d'une communauté. Celle-ci fait l'objet de la sémiotique des cultures, dans le sens où la portée de toute unité discontinue, de toute forme de vie, est exclusivement sociale, collective, culturelle. Contrairement au parcours passionnel, strictement individuel, la forme de vie garantit le figement, la permanence, la stabilité des affects afin de permettre leur homogénéité au sein d'un ensemble d'individus.

Ce parcours qui s'étend, finalement, de l'individu au collectif et du collectif à l'individu, est articulé par Marion Colas-Blaise dans le numéro 115 des Nouveaux Actes Sémiotiques comme une « *réflexion sur le processus de la culturalisation, depuis l'incarnation des formes culturelles jusqu'à leur stabilisation et leur remise dans le jeu*¹¹⁵⁷ ». Elle met l'accent, en effet, sur l'incessant acte de stabilisation, sur le va-et-vient entre l'instabilité passionnelle du sujet et la stabilisation des pratiques et des formes au sein de la société.

Si une forme de vie est donc tributaire des « *liens de dépendance / indépendance qu'elle entretient avec la culture et la subjectivité*¹¹⁵⁸ », elle est définissable par deux composantes : la composante culturelle, collective, rationnelle, éthique, qui tend vers la stabilité et permet l'universalité de la forme sémiotique et la composante passionnelle d'ordre somatique et strictement individuelle, que l'usage collectif et la convention viennent traiter et orienter. C'est précisément cette composante passionnelle, signification première, antérieure à la négociation collective des valeurs, que nous souhaitons circonscrire afin d'en saisir le principe d'organisation. Ses enjeux seront également les enjeux éthiques et logiques.

¹¹⁵⁶ LANDOWSKI, Éric. *Régimes de sens et styles de vie*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. NAS, 2012, N° 115. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4167> (consulté le 18/07/2012).

¹¹⁵⁷ COLAS-BLAISE, Marion. *Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. NAS, 2012, N° 115. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4158> (consulté le 18/07/2012).

¹¹⁵⁸ ABLALI, Driss et DUCARD, Dominique (dir.) : *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, op. cit., p. 202.

Nous avons ainsi délimité l'acte d'abstraction et de parole comme un acte profondément éthique : il correspond au traitement de l'affect, c'est-à-dire d'une valeur affective, somatique, dans le social. L'affect devient, à travers ce mécanisme d'universalisation des valeurs affectives qu'est le niveau discontinu de la sémiotique, le référent de l'acte d'abstraction et la dénotation profonde, première, du concept. Nous verrons maintenant la constitution d'une valeur affective qui est fondée elle-même sur une logique particulière de structuration au niveau individuel, régi par le corps.

Nous achevons ainsi la réfutation de la conception traditionnelle du langage où le concept – un signe – renvoie à l'objet. Nous avons, en effet, commencé par déplacer le référent linguistique profond de l'objet dans son existence sensible singulière et indépendante vers l'acte d'abstraction exprimant la relation entre deux objets – jusqu'à réduire ces objets à un réseau de relations. Les dernières analyses suggèrent que loin d'être aléatoire, ces relations se confondent avec des valeurs narratives et affectives et que le système sémantique renvoie à un système de préférences, c'est-à-dire aux valeurs affectives, portées par les sensations du corps vivant.

Ce principe de transposition ou *conversion* en sémiotique sous-entend deux volets du contenu sémantique – la description systématique au niveau superficiel et la description processuelle au niveau profond. Renvoyant au « *passage d'un niveau de profondeur à un niveau plus superficiel*¹¹⁵⁹ », la conversion a donc lieu, comme s'ensuit de nos dernières réflexions, exclusivement dans un espace collectif. Si nous avons tenté de suggérer les enjeux du caractère éthique de cette opération de conversion des niveaux continu et discontinu, où « *le graduel étant posé comme premier, le catégorique est obtenu par suspension des termes caténaux et conservation des termes extrêmes*¹¹⁶⁰ », il nous semble qu'il convient, enfin, de préciser le principe pathétique, régissant le niveau graduel, processuel de la signification.

Profondément individuel, le niveau affectif et tensif de la signification est la pré-condition de l'éthique, il donne sens à cette dernière, indique son orientation. Le langage comme communication, comme partage de la signification peut être défini, selon cette perspective, comme une affectivité généralisée, comme l'homogénéisation de l'affectivité. Nous souhaitons étudier maintenant précisément cette présupposition pathétique de l'acte éthique, de la conceptualisation et du partage ainsi que la conversion de l'affect au niveau discontinu.

¹¹⁵⁹ ZILBERBERG, Claude : *Essai sur les modalités tensives*, op. cit., p. 63.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

Sens et corps polarisé

Observer le moment de conversion de l'affect en l'expression implique réfléchir sur le basculement de l'ordre de la société vers l'ordre de l'individu – c'est-à-dire vers l'ordre somatique. Mais pour passer du corps au sujet d'énonciation, de la sensation à la signification, il faut, comme le rappelle François Martin dans « Devenir des figures ou des figures au corps », « *qu'une chair soit, dès avant sa naissance, soumise à la signifiance, de sorte que pour cette chair la perception comme la langue relève depuis toujours de l'ordre de la parole*¹¹⁶¹ ». Dans l'analyse qui suit, nous tenterons de saisir précisément les caractères et le fonctionnement de cette discursivité charnelle, de cette mondanisation première, fondée sur la narrativité de l'affect et qui inscrit le sujet dans le monde et sémantise son environnement.

L'instabilité fondamentale de la signification que nous avons préalablement désignée comme conséquence du double caractère de la signification, à la fois individuellement vécue et socialement homogène et partagée, doit être ramenée, suivant cette définition, à l'instabilité somatique. C'est le corps qui sera le principe dynamique de la narrativité et de la signification qu'elle instaure. Il est à la fois la source de l'évolution diachronique des langues naturelles et de l'activité poétique, de nature synchronique, à l'intérieur de la langue, tout en justifiant le principe de l'*imperfection* sémiotique où, comme le résume Jacques Fontanille, « *le sens n'est déclaré saisissable qu'à travers ses transformations*¹¹⁶² ».

Ayant distingué les sensations et les jugements ou les valeurs de ces sensations, nous avons abordé dans ce chapitre l'organisation première des valeurs attribuées aux affects, soumettant ces derniers au jugement originel, *positif* et *négatif*. Nous avons ainsi rapproché, suite à la lecture d'Aristote, l'évaluation positive ou négative des sensations physiques à la source de toute action et de l'ensemble des praxis énonciatives. Le domaine somatique peut donc être classé selon un principe d'opposition, dans l'espace graduel entre le *plaisir* et le *déplaisir*, la *joie* et la *douleur*, le *bien* et le *mal*.

La sémiotique tensive fournit un schéma d'organisation du niveau thymique (qui a trait aux humeurs et aux affects) de la signification qui correspond formellement très exactement à la polarisation des affects que nous venons de résumer. C'est le concept de *phorie* qui devient l'instrument permettant à la sémiotique tensive d'aborder l'articulation

¹¹⁶¹ MARTIN, François : « Devenir des figures ou des figures au corps » in FONTANILLE, Jacques (dir.) : *Le devenir*. Actes du colloque « Linguistique et Sémiotique III », L'université de Limoges les 2-3-4 décembre 1993, Limoges, Pulim, 1995, p. 144.

¹¹⁶² FONTANILLE, Jacques : « Introduction » in FONTANILLE, Jacques (dir.) : *Le devenir, op.cit.*, p. 144.

profonde thymique des valeurs d'une sensation. Articulée en euphorie, « *le terme positif de la catégorie thymique*¹¹⁶³ » et en dysphorie, le terme négatif, la phorie constitue la gestion première de la substance thymique de la signification. Elle « *joue un rôle fondamental dans la transformation des micro-univers sémantiques en axiologies. [...] Elle provoque la valorisation positive et / ou négative de chacun des termes de la structure élémentaire de la signification*¹¹⁶⁴ ».

Cette organisation première est le lieu même de l'inscription du sujet dans le monde, le lieu de l'avènement de la sémiose et du mondain. Elle correspond à l'établissement des discontinuités affectives, à la sémantisation première et à la conceptualisation que ces discontinuités mettent en place « *dans les profondeurs des pré-conditions de la manifestation du sens et de l'être*¹¹⁶⁵ », où « *dans la masse thymique, la tensivité esquisse des polarisations, des proto-actants, des tensions entre unité et pluralité, des mouvements d'attraction et de répulsion, fondements phoriques des catégorisations à venir*¹¹⁶⁶ ».

Régie par un principe bipolaire, la phorie catégorise le monde en classant les sensations éprouvées par le sujet selon le schéma bipolaire qui est celui de l'opposition entre le pôle positif de la substance thymique et son pôle négatif. La phorie s'établit, par conséquent, en grande partie individuellement et elle permet le devenir du sujet en tant que corps vivant et corps sentant. Dans la mesure où elle coïncide avec le passage du continu vers le discontinu, c'est-à-dire de la sensation à la valeur, elle instaure précisément le premier acte de jugement porté sur la sensation, pré-condition de toute mondanisation.

Opposition affective et opposition linguistique

Avant d'aborder la bipolarité de la sensation et de l'affect à proprement parler, notons que le principe phorique imite et reproduit le schéma élémentaire de la signification, fondée sur la négation qui elle-même, est constitutive de la relation d'opposition. Ce schéma est constitutif des zones de sens que sont les axes sémantiques et il est, en tant que tel, partie intégrante du carré sémiotique. Comme le pose la conception saussurienne de la signification,

¹¹⁶³ GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÈS, Joseph : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 136.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 396-397.

¹¹⁶⁵ ABLALI, Driss et DUCARD, Dominique (dir.) : *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, op. cit., p. 271.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

purement négative et différentielle, le mécanisme de négation est aux fondements de l'acte d'abstraction.

Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, les notions de ressemblance et de dissemblance mêmes impliquent la négation, ce que montre la sémantique greimassienne où l'élément ne signifie qu'en fonction de sa relation aux autres éléments et où la négation représente une méta-relation. La structure binaire est depuis la sémantique structurale de Greimas la première articulation du sens, sa structure élémentaire. Nous verrons ainsi que la structure binaire est particulièrement opérationnelle dans l'univers des affects au sein de la sémiotique tensive, soumis au principe de la *contrariété*, elle-même fondée sur une double opération d'affirmation et de négation et sur l'acte d'opposition. Nous verrons que c'est à travers cet acte que « *se dégage l'articulation de la signification*¹¹⁶⁷ », non seulement dans le domaine de l'abstraction, mais aussi au niveau somatique, précédant l'abstraction.

L'idée principale de l'analyse de la dimension thymique et éthique de la signification qui suit est la présence du schéma élémentaire de la signification, qu'est la négation, à la fois dans le domaine des passions et des valeurs. Cette identité structurelle nous incite à affirmer non seulement l'homologie mais une dépendance entre, d'un côté, la polarisation affective et éthique, et de l'autre, le phénomène d'opposition et de contradiction dans les domaines sémantiques et logiques (fondé sur l'opposition d'ordre affectif). Nous proposons, afin d'esquisser les enjeux d'une telle continuité, quelques conceptions et représentations philosophiques et sémiotiques proches de l'idée d'une homologie entre l'organisation des affects et l'opération d'abstraction.

Comme le souligne Christine Tappolet dans *Émotions et valeurs*, la polarité est une des caractéristiques fondamentales des concepts axiologiques¹¹⁶⁸, de sorte que l'ensemble des valeurs puisse être réparti en deux groupes : « *d'une part les valeurs positives et leurs concepts, d'autre part les valeurs négatives et leurs concepts*¹¹⁶⁹ ». La phorie obéit parfaitement à ce schéma de distribution bipolaire des valeurs affectives. L'extension de la phorie sur l'axe entre l'euphorie et la dysphorie, cette fraction, cette division, ce déchirement premier entre l'évaluation positive ou négative, est constitutive de la signification en répartissant les segments du mondain selon le principe bipolaire. Elle donne lieu à la conceptualisation et à la catégorisation première. Inversement, le positif et le négatif, ces concepts premiers, ces méta-concepts organisant la phorie, ne peuvent être dénotés que par les

¹¹⁶⁷ GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémantique structurale*, op. cit., p. 21.

¹¹⁶⁸ L'auteur semble identifier la valeur avec la propriété axiologique, tels *bon, mauvais, beau, laid, admirable*, etc.

¹¹⁶⁹ TAPPOLET, Christine : *Émotions et valeurs*. Paris, PUF, 2000, p. 17.

sensations opposées, par l'attitude négative et l'attitude positive envers la sensation éprouvée. Nous allons ainsi voir la séparation et l'instauration, à partir de la polarité phorique, du domaine thymique (le domaine de l'affectivité) et noétique (le domaine de la connaissance et de la pensée).

La phorie en tant qu'articulation entre le terme positif et négatif donne lieu à la structure première de la signification, à la sémiose première où le niveau continu tend à se convertir vers la manifestation sensible du mondain. La structuration de la phorie est opérée notamment par Claude Zilberberg. Notons, pour commenter cette mise en relation de la phorie, de la tensivité et de la structure que propose Zilberberg qu'elle se présente sous la forme du passage de l'opération à la valeur.

Zilberberg établit, en effet, une triple analogie entre la catégorie de la structure articulée en conjonction et en disjonction, la tensivité en tension et en laxité, et la phorie, articulée de manière parfaitement symétrique aux deux catégories précédentes, en euphorie et en dysphorie¹¹⁷⁰. Pourtant, si l'euphorie comme terme positif et la dysphorie comme terme négatif de l'axe phorique schématisent l'espace thymique de la signification, elles seules attribuent une valeur à la structure discontinue, extensive, et indiquent ainsi la signification. Elles donnent lieu à l'acte d'abstraction et à l'acte de jugement originels.

En effet, porteur d'un jugement de qualité, le préfixe grec εὖ, « bien »¹¹⁷¹ institue le terme d'euphorie en jugement de valeur, ce qui n'est pas le cas des opérations relevant du domaine de la structure et de la tensivité. Il nous semble, en effet, que la continuité entre, d'un côté, les deux domaines de la structure et de la tensivité et, de l'autre, celle de la phorie, présuppose, comme Zilberberg ne cesse de l'affirmer, l'antériorité du niveau graduel, continu, par rapport au niveau catégorique, discontinu.

L'antériorité de la phorie par rapport à la tensivité et la structure, signifierait, enfin, l'antériorité de l'acte de valorisation, d'appréciation et d'évaluation par rapport à l'acte de conjonction et de disjonction des éléments qui seraient homologues au mouvement d'attraction et de répulsion. Le système axiologique représenterait, en conséquence, la racine de la décision sémiotique et la source de la sémiose.

¹¹⁷⁰ Il s'agit d'une transcription du tableau proposé par Claude Zilberberg dans *Essai sur les modalités tensives*, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁷¹ Nous nous écartons ici de l'analyse proposée par Claude Zilberberg qui consiste à interpréter le préfixe grec εὖ- comme ambigu, car signifiant à la fois "peu" et "bien", et cela suite au rapprochement entre les termes euphorie et euphémie. L'identification entre les deux sens conduit l'auteur à forger le paradigme euphorie-euphémie-laxité que nous contestons en réfutant l'homologie entre les oppositions tension-laxité et euphorie-dysphorie. Nous concevons pour autant comme fondamentale l'analyse de la constitution du système axiologique conduisant de l'opposition euphorique / dysphorique au maléfique / bénéfique.

Notons également le phénomène de *proprioceptivité* qui permet à la sémiotique tensive de penser l'ensemble des termes d'une langue désignant la perception et la conscience de son propre corps et renvoyant à sa capacité de sentir. Cette sémantique première, d'ordre somatique, englobe, suivant la *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, « l'ensemble des catégories sémiques, qui dénotent le sémantisme résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps¹¹⁷² ». Le jugement corporel, l'attitude envers la sensation, devient la dénotation profonde et unique – étant le seul segment connaissable du réel – de l'abstraction.

La conscience du corps où l'euphorie et la dysphorie s'ouvrent vers l'horizon des jugements de valeurs aux formes élémentaires de la perception, de la pensée et de la parole constituent le seuil – de la parole, de la pensée, de la perception, mais surtout de l'affect et de la sensation. Emprunté à Claude Zilberberg, le *seuil*¹¹⁷³, cette structure minimale de la signification est le seuil du corps. Il désigne l'apparition même du corps en tant que sensation, le surgissement de la sensation du corps où le corps n'est alors envisagé qu'en tant que seuil – au-delà et en-deçà duquel le corps est comme *inexistant*. Le seuil correspond, d'une manière intuitive, à la conscience – qui est une conscience du corps.

La continuité entre l'affect et le système sémantique peut, enfin, être rapprochée au triple principe de non-contradiction tel que le pose Aristote. La gradualité de la dimension thymique envisagée en termes d'intensité aboutit ainsi à la polarisation et à la catégorisation fondatrice de la cohérence interne de tout système de signification. En effet, Aristote articule le principe de non-contradiction dans trois domaines différents : ontologique (il est impossible qu'à la fois quelque chose soit et ne soit pas) ; logique (deux jugements contradictoires ne sont pas vrais à la fois) et psychologique (deux convictions ou jugements contraires ne peuvent exister à la fois dans le même esprit).

L'impossibilité de la simultanéité de deux jugements contradictoires implique, nous semble-t-il, l'impossibilité d'un même sujet d'éprouver deux attitudes contradictoires¹¹⁷⁴ : un

¹¹⁷² COURTÉS, Joseph et GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 299.

¹¹⁷³ Dans *Essai sur les modalités tensives*, Claude Zilberberg écrit : « Il est probable que ce que le significatif traite sous forme d'écart, l'organique le propose sous la notion de seuil, bien que la forme sémiotique ne consiste pas en la simple reconduction de la forme scientifique » (ZILBERBERG, Claude : *Essai sur les modalités tensives*, op. cit., p. 86).

¹¹⁷⁴ Dans son ouvrage *Du principe de contradiction chez Aristote*, Jan Łukasiewicz montre qu'Aristote prouve le principe de contradiction psychologique indirectement, c'est-à-dire à partir des principes ontologique et logique : « Si deux convictions auxquelles correspondent des jugements contradictoires existaient à la fois dans le même esprit, cet esprit posséderait à la fois des propriétés contraires. Il découle cependant du principe logique de contradiction qu'aucun objet ne peut posséder à la fois des propriétés contraires. Dès lors, deux convictions auxquelles correspondent des jugements contradictoires, ne peuvent pas exister à la fois dans le même esprit »,

objet ne peut lui procurer simultanément joie et douleur. Le principe psychologique de non-contradiction serait constitutif de la cohérence de toute action et de tout système de signification. Le contraire consisterait à dire qu'une action peut être, pour le même sujet, simultanément bonne et mauvaise et une chose être à la fois nuisible et agréable.

Remarquons également qu'une modélisation particulièrement pertinente de la structure bipolaire est envisagée par Leibniz dans sa *Théodicée*. Suivant le commentaire de Paul Ricœur dans *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, la répartition bipolaire des valeurs que nous avons envisagées ici exclusivement en termes qualitatifs est chez Leibniz, au contraire, quantitative. Elle est articulée graduellement entre un maximum et un minimum qualitatifs : par conséquent, la substance du « *calcul de maximum et de minimum dont notre modèle de monde est le résultat*¹¹⁷⁵ » est de nature quantitative, à savoir « *le maximum de perfection avec le minimum de défauts*¹¹⁷⁶ ».

Dans *Tension et signification* Fontanille et Zilberberg envisagent cette structure première, sémantisation première et strate profonde et affective de la signification, en termes de péjoration et de mélioration. Conçues comme la projection de la valeur négative et de la valeur positive, elles régissent les phénomènes de *préférence* et de *négligence* et sont ainsi clairement tributaires de l'intérêt et de la sensibilité. Source de l'intelligibilité susceptible d'informer et d'orienter le sensible, la péjoration et la mélioration génèrent ou, au contraire, effacent le mondain. Les deux opérations sont considérées comme des « *modes d'existence de la valeur au sein des cultures individuelles et collectives*¹¹⁷⁷ » et elles sont en tant que telles source d'une *densité de présence* qu'est la valeur car elles sont « *susceptibles d'articuler les modulations de la présence et de l'absence*¹¹⁷⁸ ».

Les auteurs identifient la présence à l'étonnement puis à l'habitude – ceux-ci donnent lieu à la stabilité qui précisément fonde la présence, caractéristique pour sa capacité fondamentale d'affecter le sujet. Suivant l'hypothèse première de la nature sensible de la relation entre le sujet et l'objet, la présence dépend de l'excitabilité et de l'émotivité du sujet. C'est cette excitabilité comme dynamisme de la transformation et du devenir qui permet le passage d'un niveau continu au discontinu, seul capable de donner lieu à la présence.

C'est ce que confirme également le propos de Denis Bertrand qui pose clairement dans *Précis de sémiotique littéraire* la continuité et la perméabilité entre le niveau thymique,

in LUKASIEWICZ, Jan : *Du principe de contradiction chez Aristote*. Trad. fr. de par Dorota Sikora. Paris, Éditions de l'éclat, 2002, p. 60.

¹¹⁷⁵ RICŒUR, Paul : *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève, Labor et Fides, 1986, p. 27.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

¹¹⁷⁷ FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*

axiologique et sémantique. Selon cette conception, l'émotivité et la sensibilité, permettant la fusion entre un système de valeurs et la catégorisation du mondain, sont définies comme « *l'investissement de la catégorie thymique (euphorie / dysphorie) dans des termes abstraits ou figuratifs*¹¹⁷⁹ ». Si la formation du niveau sémantique, de même que le surgissement de toute forme sémiotique donne lieu à la formation de « *micro-systèmes de valeurs*¹¹⁸⁰ », il est valable pour tout langage d'être investi par les valeurs thymiques et d'être institué ainsi en un système de valeurs émotives, profondément morales, où coopèrent le noétique avec le thymique.

Enfin, notons également que chez Aristote, l'émotion ou l'*état affectif* sont clairement distingués de l'émotivité qui est une capacité du sujet d'éprouver des émotions. Cette capacité renvoie aux « *aptitudes qui font dire de nous que nous sommes capables d'éprouver ces affections, par exemple la capacité d'éprouver colère, peine ou pitié*¹¹⁸¹ ». L'excitabilité du sujet devient la condition de l'acte d'abstraction ainsi que de l'acte de parole, eux-mêmes étant des facultés de penser et de parler qui semblent afficher, tout au long de nos analyses, la continuité et la dépendance vis-à-vis de la faculté de sentir. La sensibilité, qu'elle soit individuelle ou collective, reste l'unique dénotation de tout langage.

Il nous a paru nécessaire d'envisager la continuité entre la sensation et la structure élémentaire du jugement bipolaire. La sensation en elle-même comme pure présence ne contient aucune information sur le monde extérieur, sans se manifester dans l'attitude du sujet envers cette sensation. L'émotivité et l'excitabilité propres à chaque sujet, profondément singulières et individuelles, permettent d'ériger l'intensité, avec sa propre rhétorique telle que l'établit Claude Zilberberg notamment dans *Éléments de grammaire tensive*, en un système de valeurs où la signification n'est pas purement différentielle et abstraite, mais où l'intensité est motivée et orientée selon l'intérêt du sujet, selon son attitude vis-à-vis de la sensation.

L'observation de l'articulation phorique de la dimension thymique, c'est-à-dire de sa structure bipolaire, nous conduit à poser sa ressemblance formelle avec le système des sentiments, ainsi qu'avec la structure sémantique du langage. En effet, la structure minimale du thymique, délimitée par le positif et le négatif, ainsi que son caractère graduel, permettra de saisir l'homologie de l'organisation du thymique avec le système de valeurs et de sentiments qui orientent l'action du sujet, substantiellement antinomiques et graduels. Mais cette structure élémentaire sera également à l'origine de la constitution du mondain à travers

¹¹⁷⁹ BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 260.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*

¹¹⁸¹ ARISTOTE : *Éthique à Nicomaque*, livre II, chapitre 4, op. cit., p. 101.

des catégories sémantiques qui contiennent ces sèmes thymiques minimales, le positif et le négatif. Ces derniers, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, renvoient aux deux sensations élémentaires, réparties sur les deux pôles phorique de l'expérience sensible du sujet, entre la joie et la douleur.

L'homologie entre le système des valeurs affectives et la langue, telle une sémantisation thymique, est posée déjà par Greimas dans *Sémiotique, dictionnaire raisonné d'une théorie du langage*. Affirmant l'homologie entre les couples d'oppositions de nature sémantique et thymique, tels vie / mort et euphorie/dysphorie ou positif / négatif, Greimas postule, comme le souligne Louis Hébert dans *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*, que la langue comme système sémantique est déjà en soi une axiologie, c'est-à-dire un « *micro-système résultant de l'homologation entre une opposition quelconque et l'opposition euphorie / dysphorie, appelée catégorie thymique*¹¹⁸² ». Conformément au principe aristotélien de la non-contradiction et notamment à sa validité à la fois dans le domaine logique et psychologique, en découle une analogie où « *la vie est à la mort ce que l'euphorie est à la dysphorie*¹¹⁸³ ».

Le fonctionnement du phénomène de catégorisation thymique peut être schématisé selon le modèle du passage entre le niveau continu et discontinu de la signification chez Claude Zilberberg qui oppose la sémiotique graduelle à la sémiotique de la différence et de l'écart de manière analogue à l'opposition entre le fonctionnement syntaxique et le fonctionnement sémantique du langage. Tandis que le niveau sémantique est figé, le niveau syntaxique jouit du degré de flexibilité phrastique propre à chaque langue et requiert d'innombrables variations des formes d'expression.

Il nous semble que le passage de la désignation sémantique, directe et superficielle, à la spatialité et la profondeur syntaxiques de la figure poétique, schématise parfaitement le réinvestissement pathétique de la signification et de la catégorisation. La figure de comparaison, creusant la gradualité de la signification entre le *plus* et le *moins*, le *beaucoup* et le *peu*, rend particulièrement claire la nature graduelle de cette origine pathétique du langage verbal. Nous souhaitons étudier maintenant les formes sémantiques telles qu'elles nous parviennent figées au sein de la langue et tenter de saisir l'investissement pathétique à l'intérieur de ces formes figées, dont la strate profonde narrative et pathétique n'est plus perceptible.

¹¹⁸² HÉBERT, Louis : « De l'analyse axiologique à l'analyse thymique » in HÉBERT, Louis : *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes, op. cit.*, p. 6.

¹¹⁸³ *Ibid.*

Nous proposons d'étudier le modèle binaire de la signification élémentaire tout d'abord au niveau des noms de sentiments et d'évaluations, afin de pouvoir projeter celle-ci sur l'ensemble du système de catégorisation du mondain. Pour cela nous allons étudier, tout d'abord, la continuité structurale intérieure de la série d'oppositions suivantes : joie / douleur ; plaisir / déplaisir et bien / mal. Notre réflexion aboutira à une conception matérielle de la référence, posant pour l'unique dénotation possible du langage l'émotion, l'expérience émotive et affective du sujet où se dévoilera la sensibilité dans sa profondeur morale.

Le jugement *bien*, comme un état du corps positif, une sensation jugée positivement, ne constitue la signification minimale qu'ensemble avec le terme négatif du jugement, le jugement *mal*. Les jugements de valeur *bien* et *mal* signifient à l'intérieur de la relation d'opposition qui est la structure élémentaire de la signification. L'acte d'opposition devient, par conséquent, la structure commune à la fois à la sensation *joie* et *douleur* et au jugement de valeur qui l'informe et qui lui est inhérent : *positif* et *négatif*, *bien* et *mal*. Conformément à l'idée de l'homologie entre le vécu corporel et cognitif, nous tenterons maintenant de poser la polarité de l'acte de signification comme fondatrice de la continuité entre la série d'oppositions bien / mal, joie / douleur et plaisir / déplaisir. Nous verrons maintenant à travers la série d'oppositions les différents niveaux où cette même structure fondée sur le schéma de négation et d'opposition est discernable.

Nous rappelons qu'au niveau de la terminologie que nous employons ici, nous entendons l'*émotion*, l'*affect* et le *sentiment* comme synonymes. Nous envisageons néanmoins la *sensation* dans un sens particulier. On désigne par la sensation un ébranlement physique non-informé par le jugement, même s'il ne s'agit que d'une construction purement théorique et si la sensation ainsi définie n'est pas connaissable, saisissable par le sujet. Une telle sensation physique non-qualifiée, pure présence du corps, surgissement du corps, est une simple sensation d'existence. Elle est pré-cognitive dans le sens où elle n'est pas instituée en valeur. L'insignifiance de la sensation se manifesterait par l'incapacité du sujet de la qualifier d'agréable ou de désagréable. Ce n'est qu'avec un tel jugement qu'advient la signification.

Comme l'annonce Robert Dantzer dans l'ouvrage synthétique *Les émotions*, le trait le plus caractéristique des émotions est d'être « *caractérisées par des sensations plus ou moins nettes de plaisir ou de déplaisir*¹¹⁸⁴ ». L'affectivité et l'émotivité sont ainsi d'emblée clairement inscrites dans une structure binaire où l'émotion agréable est identifiée à une émotion *positive* et l'émotion désagréable est *négative*. De même, Jean Maisonneuve dans *Les*

¹¹⁸⁴ DANTZER, Robert : *Les émotions*. Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 2002 (première éd. 1988), p. 7.

sentiments soumet les sentiments à la même structure binaire : « *les affections les plus simples et les plus familières sont le plaisir et la douleur, l'agréable et le désagréable, lorsqu'ils sont liés à des sensations physiques*¹¹⁸⁵ ».

De même, envisageant de tracer l'histoire des classifications des sentiments fondamentaux, Jean Maisonneuve souligne dans l'ouvrage cité, conformément à notre conception binaire des affects, l'antagonisme des sentiments. Il affirme les affinités entre, d'un côté, les sentiments comme le plaisir, la joie, l'amour et l'espoir, en les assignant à la « *sphère de l'épanouissement, de la communion, de la confiance ; en un mot, la sphère du oui*¹¹⁸⁶ » et, de l'autre côté, les liens entre les sentiments négatifs comme la tristesse, la haine, l'inquiétude et le désespoir, circonscrivant ainsi la « *sphère du refus, de l'isolement, de la défiance, la sphère du "non"*¹¹⁸⁷ ».

Aristote classe les passions ou les *états affectifs* selon qu'ils procurent plaisir ou peine, qui sont des sensations fondamentales. Dans L'éthique à Nicomaque, il écrit : « *J'entends par états affectifs, l'appétit, la colère, la crainte, l'audace, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret de ce qui a plu, la jalousie, la pitié, bref toutes les inclinations accompagnées de plaisir ou de peine*¹¹⁸⁸ ». Nous trouvons l'idée de la polarisation des passions également dans *La rhétorique* où Aristote affirme que « *la passion, c'est ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements et qui est suivi de peine et de plaisir*¹¹⁸⁹ ».

Nous adhérons aussi au raisonnement d'Herman Parret qui dans *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, afin de cerner les caractères généraux des passions, localise nécessairement la passion sur l'axe étendue de l'euphorie (que Parret identifie au plaisir) à la dysphorie (identifiée au déplaisir et à la douleur). Il suit en cela l'hypothèse qui est également la nôtre où « *les passions "lexicalisées" ne sont que la surface contingente d'une systématique sous-jacente*¹¹⁹⁰ ». Situer toute passion entre le pôle du plaisir et celui du déplaisir signifierait établir le schéma minimal de la signification, fondé sur l'opposition.

Ce que souligne ensuite Herman Parret est que la polarisation est l'un des critères fondamentaux de la classification des passions chez Descartes ; ainsi que chez Locke qu'il cite de son *Essai philosophique concernant l'entendement humain* : « *Le plaisir et la douleur*

¹¹⁸⁵ MAISONNEUVE, Jean : MAISONNEUVE, Jean : *Les sentiments*. Paris, PUF, 1993 (première éd. 1948), p. 17.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

¹¹⁸⁸ ARISTOTE : *Éthique à Nicomaque*, livre II, chapitre 4, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁸⁹ ARISTOTE : *Rhétorique*. Livre deuxième, Chap. I, § VIII, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁹⁰ PARRET, Herman : *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 16.

[...] sont les pivots sur lesquels roulent toutes nos passions, dont nous pourrions aisément nous former des idées, si rentrant en nous-mêmes nous observons le plaisir et la douleur agissant sur notre âme sous différents égards¹¹⁹¹ ». Enfin, comme le montre Parret, la classification de Hume suit également le principe de la contradiction, en organisant les passions en deux orientations, celle de la sympathie ou de l'antipathie, fondées sur le plaisir ou la douleur comme causes de la passion. La passion donne ainsi lieu à une troisième opposition, celle de l'attraction et de la répulsion. Dans la mesure où la passion signifie chez Hume la mise en relation entre le sujet et l'objet, ces deux mouvements antagonistes peuvent être interprétés comme les structures élémentaires de l'action, du procès et de la narrativité.

Le phénoménologue de la vie Michel Henry situe le principe du vivant sur le plan du principe antagoniste de la douleur et du plaisir. Il parle à propos de l'organisation des affects des tonalités positives et négatives du vécu affectif de l'individu : « *De même que les premières, les multiples nuances qu'elles présentent – du déplaisir, du désagréable, du malaise, du pénible aux formes extrêmes de la douleur aiguë, de la souffrance insupportable et enfin du désespoir – trouvent leur possibilité phénoménologique dans le souffrir primitif qui co-appartient à l'épreuve de la vie ; de la même façon, les secondes – les tonalités dites positives avec, elles aussi, leurs multiples modulations, de l'agréable, de la satisfaction, de l'assouvissement, du plaisir, de la joie, du bonheur ou enfin de la béatitude – s'enracinent dans le jouir primitif en lequel la vie s'éprouve dans la plénitude de sa présence*¹¹⁹² ». Nous revenons ainsi vers l'idée d'une origine commune des forces corporelles et effectives antagonistes, cette capacité de sentir, cette émotivité et sensibilité première, lit commun de la douleur et du plaisir.

Passion et concept : polarisation du monde. Sémantisation thymique.

L'étude du schéma d'opposition nous permettra maintenant de poser la continuité formelle entre les affects et la langue, à partir de laquelle nous pourrions suggérer une continuité substantielle. Nous tenterons de saisir d'abord la continuité au sein d'une série d'oppositions joie / douleur, plaisir / déplaisir, bien / mal et de proposer ainsi l'extension de

¹¹⁹¹ Cité de LOCKE, John : *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. Trad. fr. de M. Coste, 1975, édition de E. Naert, Paris, Vrin, 1972, livre II, chap. XX, § 3, p. 176 in PARRET, Herman : *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, op. cit., p. 18.

¹¹⁹² HENRY, Michel : « Souffrance et vie » in CHARBONNEAU, Georges et GRANGER, Bernard : *Phénoménologie des sentiments corporels. Tome I : Douleur, souffrance, dépression*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2003, p. 33.

ces lexicalisations de l'évaluation euphorique et dysphorique de la dimension thymique de la signification. Notons en premier lieu que les classifications précédentes invitent, en effet, à poser l'opposition phorique entre le positif et le négatif comme universelle et supérieure aux oppositions que nous venons d'exposer. Son degré d'abstraction permet de subsumer et de totaliser les lexicalisations renvoyant au domaine des sensations et des affects, ainsi qu'au domaine de la morale et aux noms concrets.

Cela confirme également la gradualité dans la série pathétique-éthique-noétique à l'intérieur de la substance du contenu que nous avons posée préalablement. Comme l'a souligné Louis Hébert dans *Le plaisir des sens* ainsi que le suggèrent les analyses sémiotiques de Georges Molinié, la conception matérielle de la signification est en parfaite cohérence avec l'analyse de la notion de substance de contenu chez le linguiste danois Hjelmslev dont il annonce l'orientation matérielle, purement appréciative, dans ses *Essais linguistiques*. Il pose ainsi l'appréciation collective comme fondatrice de la catégorisation au sein des langues naturelles car « *une seule et même "chose" physique peut recevoir des descriptions sémantiques bien différentes selon la civilisation envisagée*¹¹⁹³ ». Par conséquent, « *le niveau immédiat de la substance se réduira à plus forte raison à n'être que d'une nature nettement appréciative*¹¹⁹⁴ ».

Cela signifierait que la polarité première, phorique, principe de valorisation de la capacité émotive du sujet, connaît l'extension dans les domaines physique, psychique, moral et, enfin, abstrait. Nous forgeons ainsi d'un côté le paradigme euphorique, celui de la joie, du plaisir, du bien et du positif ; et de l'autre, le paradigme dysphorique, celui de la douleur, du déplaisir, du mal et du négatif. C'est la continuité à l'intérieur de chacun de ces paradigmes de valeurs qui nous paraît être la plus profonde difficulté à la fois de la pensée du langage, de la signification et de la pensée morale. Ce corporo-centrisme est désigné par Georges Molinié comme un « *repli du noétique et de l'éthique à l'intérieur de l'humain matériel*¹¹⁹⁵ », où ce dernier renvoie au « *sensible comme seul vecteur de la valeur humaine*¹¹⁹⁶ ».

Cet *humain matériel*, s'opposant à la longue tradition de la philosophie idéaliste, consiste à concevoir l'homme et l'humanité à partir du corps dans sa continuité avec l'esprit, et non pas dans leur opposition. Sa radicalité réside dans la réduction de l'esprit au corps, au corporel et au sensible. Ce dernier devient la ressource de la dimension pathétique et logique

¹¹⁹³ HJELMSLEV, Louis : *Essais linguistiques*. Paris, Minuit, 1971, p. 60.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*

¹¹⁹⁵ MOLINIÉ, Georges : *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle : essai de philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 263.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*

de l'homme. Le corps devient l'horizon éthique de l'humain. Il est le manifesté de tout langage, l'unique signification saisissable et concevable derrière le structurellement schématisable, l'opération répétitive de l'acte pur de prise de position, applicable à l'ensemble des langages.

Nous proposons de relire, enfin, le résumé des thèses élémentaires de cette « incorporation du noétique¹¹⁹⁷ » chez Georges Molinié : « *L'espèce d'intransitivité du langage comme position, dans les praxis langagières, d'un contre-monde, qui est un mondain, le mondain, du mondain, seul atteignable et apprivoisable. L'idée qu'il n'y a que du manifesté, pour reprendre des expressions hjelmsléviennes, que tout le champ de l'atteignable est du manifesté (et tout le manifesté), et que le manifesté emporte, dans la phénoménologie de son acte de manifestation, tout manifestant. La consubstantialité de l'éthique et du thymique (le moral et le pulsionnel-affectif) avec le noétique (le ratio-conceptuel), à l'intérieur de la substance du contenu, dans toute activation de quelque langage que ce soit. La conception que le pulsionnel, y compris sous sa complexification sentimentale, a profondément à voir avec le corporel, dans une sorte, aussi, de consubstantialité somatique ; et le soupçon que même l'éthique, en tout cas en tant que vécue, s'ancre également, comme mesure, comme ressentiment, et comme limite, dans le somatique, au niveau du corps réel¹¹⁹⁸ ».*

Nous allons maintenant tenter de décrire le fonctionnement de cette *incorporation du noétique* et de saisir les enjeux de la nature affective de toute catégorisation et de toute sémantique dont la dénotation profonde serait la sensation et non pas l'abstraction. Afin d'indiquer la continuité entre le thymique, le noétique et l'éthique, nous allons tout d'abord tenter d'analyser la conversion de ces oppositions corporelles, affectives, morales et abstraites, afin d'aboutir à la possibilité de la sémantisation affective du monde, englobant en un système cohérent également les noms concrets figuratifs (extéroceptifs en sémiotique).

Notons que si l'ultime opposition positif / négatif est universelle et supérieure aux autres termes dans la série d'oppositions à analyser, l'opposition entre la joie et la douleur serait première et fondamentale dans la mesure où elle échappe à la relativité du concept. Elle se distingue des autres termes du paradigme plaisir / déplaisir, bien / mal et positif / négatif par le fait qu'au lieu de renvoyer à d'autres concepts qui l'expliciteraient, elle renvoie au vécu de la joie et de la douleur, à la sensation, à l'ébranlement corporel qui les définit, ainsi qu'à l'attitude du sujet vis-à-vis de cette expérience.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

L'opposition première, entre la joie et la douleur, se distingue du caractère purement différentiel et relatif des termes abstraits que nous avons longuement souligné dans la première partie de notre travail. C'est à ce caractère instable du concept abstrait que s'oppose précisément le caractère absolu, incontestable, profond et juste (vrai) du jugement de valeur euphorique et dysphorique.

Nous situons nos observations maintenant entre le degré le plus général de l'abstraction, l'opposition positif / négatif et l'opposition première joie / douleur. Il convient maintenant de commenter la possibilité de la conversion de ces sensations fondamentales, antagonistes, en signification formelle, abstraite et universelle, en concepts. Nous tenterons pour cela de délimiter l'exacte distance entre la douleur physique et la douleur mentale, la souffrance ou la tristesse.

Certaines théories suggèrent, en effet, la continuité entre les deux expériences. Ainsi dans *Les sentiments*, Jean Maisonneuve réfute la conception communément admise de l'opposition entre la douleur physique et la douleur morale par laquelle il désigne la tristesse, c'est-à-dire une souffrance psychique. Il s'appuie pour cela sur l'affirmation d'une « *intuition de valeur*¹¹⁹⁹ » qui serait commune aux deux types de malaise.

Nous trouvons la même réfutation dans l'ouvrage *Plaisir et douleur : étude des sensations corporelles* de Thomas S. Szasz qui conteste la différence de nature entre la douleur organique et la douleur psychique, contestant en particulier la différence entre la maladie corporelle et la maladie mentale. Les sensations fondamentales, ces contenus purement corporels, s'apparentent, suivant l'auteur, à des attitudes ou à des positions du sujet vis-à-vis de son corps. Cela signifierait qu'elles seraient déjà orientées en fonction de la survie – de la vie et de son prolongement, de sa continuation. La thèse de Szasz consiste à affirmer que « *le corps a la fonction d'objet important pour le Moi*¹²⁰⁰ », ce qui voudrait dire qu'il oriente son jugement vis-à-vis des sensations en soi neutres – il les oriente en fonction de la valeur qu'est son corps.

En tant qu'intensité pure, c'est-à-dire radicalement pré-conceptuelle, la joie et la douleur représentent des *charges affectives* à l'état pur. Ce terme est employé par Luisa Ruiz Moreno en continuité avec la notion de *charge sémantique*. Mais de même que l'émotivité et l'affectivité sont la condition et non la garantie de l'identité du sujet, l'intensité représente la signification dans sa potentialité. Si, par conséquent, le niveau thymique « *prépare les*

¹¹⁹⁹ MAISONNEUVE, Jean : *Les sentiments*, op.cit., p. 53.

¹²⁰⁰ SZASZ, Thomas S. : *Douleur et plaisir : étude des sensations corporelles*. Trad. fr. de Claire Fischer et Monique Manin, Paris, Payot, 1986 (première éd. 1957), p. 221.

*conditions d'émergence catégorielle*¹²⁰¹ », la signification n'est achevée qu'une fois qu'est posée, distribuée, décidée l'attitude envers les fluctuations des intensités en soi neutres.

Cette rupture avec la neutralité, donnant accès au monde des passions, des formes et des pensées, est le véritable passage de la sensation, du corps neutre, *vide*, du corps sans sujet car sans identité, vers le sujet, le corps sentant et le corps éthique. Jacques Fontanille désigne dans son ouvrage *Soma et séma* ce corps *vide*, comme chair, par opposition au corps propre qui correspond chez Fontanille au corps *éthique*. Affirmant, en effet, que les deux instances corporelles « *se présupposent et se définissent*¹²⁰² » mais, sans préciser le principe organisateur des sensations produites, Fontanille institue l'identité du sujet à partir de sa faculté de sentir : « *le Soi prend forme dans les traces imprimées par les tensions et pressions dans la chair du Moi ; en bref, le Soi (le corps propre) serait, entre autres, la mémoire du Moi (la chair), et la somme des empreintes qu'elle conserve*¹²⁰³ ».

Le devenir du Soi à partir d'un Moi neutre, est l'espace du passage de l'ébranlement, de la sensation corporelle, à la polarisation des attitudes envers ces sensations. C'est là que nous voyons le véritable socle de la signification où l'advenir de l'identité du sujet se confond avec la capacité même de conceptualisation. La polarisation des sensations, c'est-à-dire l'étirement fondamental de la distance entre la joie et la douleur creuse la profondeur même de l'acte d'abstraction au niveau individuel.

Le parcours est propre à chaque individu. La capacité de conceptualisation et de pensée implique nécessairement la capacité de sentir et de situer soi-même le point de convergence entre l'agréable et le désagréable, entre le bienfaisant et le nuisible pour soi. Enfin, cette connaissance première, le moment radicalement somatique de l'émotion, de la pensée et de l'éthique, constituera le fondement de toute connaissance. Seule donnée vérifiable, absolue, réelle, non-conceptuelle, la connaissance somatique comme signification manifestée, donnera lieu à la constitution et à la compréhension des concepts et des significations abstraites.

C'est précisément dans cette perspective que nous souhaitons envisager les sensations physiques, la joie et la douleur, comme l'unique dénotation de l'acte d'abstraction premier. Celui-ci correspond, comme nous l'avons déjà insinué, à l'opération de polarisation de l'attitude prise par le sujet vis-à-vis de son corps et des sensations éprouvées. Ce jugement premier consiste donc à concevoir comme positive ou comme négative une sensation donnée.

¹²⁰¹ MORENO, Luisa Ruiz : « Euphorie / dysphorie : fluctuations de la "charge sémantique" » in HÉBERT, Louis : *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*, op. cit., p. 62.

¹²⁰² FONTANILLE, Jacques : *Soma et séma: figures du corps*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 24.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 27.

Un tel événement somatique ne devient fraction première constitutive de l'identité du sujet qui l'institue en sujet des praxis énonciatives qu'en fonction du surgissement des concepts de positivité et de négativité, c'est-à-dire du jugement favorable et défavorable. Noyau de la capacité même de conceptualisation, la distance creusée entre la sensation et le jugement porté sur cette sensation s'apparente au degré zéro de la pensée, du langage et de la signification.

Dire que cette évaluation première porte sur les sensations, signifie ériger ces sensations, identifiées aux purs ébranlements corporels en soi neutres, aux montées d'intensités thymiques, aux quantités de présence corporelle, en un surgissement du corps qui devient le seuil constitutif du mondain. Nous pouvons dire, par conséquent, que seule une intensité peut être érigée en valeur, de même que nous pouvons affirmer que l'intensité et son évaluation sera l'unique dénotation de la valeur.

Comme le remarque Louis Hébert à propos de la constitution des valeurs dans les idéologies, « *les éléments les plus fortement évalués correspondent aux "valeurs" fondamentales*¹²⁰⁴ » de telle sorte que celles-ci deviennent porteuses des distinctions mêmes entre les différentes idéologies concurrentes qui « *évaluent souvent les mêmes objets, mais de manière différente quant à la modalité et / ou à l'intensité*¹²⁰⁵ ». Si les idéologies renvoient à l'évaluation de l'intensité, de la sensation, les valeurs collectives, les catégories ou les sèmes peuvent également être considérées comme l'aboutissement d'un « *consensus thymique*¹²⁰⁶ » dont le modèle minimal, de forme triangulaire, « *convoque deux sujets et un même objet évalué*¹²⁰⁷ ».

Même si la joie et la douleur ne constituent pas des valeurs identiques d'une culture à une autre, la distribution et l'évaluation des intensités n'étant pas la même, la tradition utilitariste de la philosophie morale pose qu'il s'agit des sensations jugées de manière quasi identique par tous les êtres vivants et sentants. Est ainsi jugée comme une valeur intrinsèque (ou absolue) positive le plaisir et comme une valeur intrinsèque négative la douleur.

Le caractère intrinsèque de ces sensations répond très exactement au caractère absolu, vrai et juste de leurs jugements, c'est-à-dire à l'impertinence de toute remise en question de leur valeur. En philosophie morale, cela signifie que leur valeur « *est supposé[e] servir de*

¹²⁰⁴ HÉBERT, Louis : « De l'analyse axiologique à l'analyse thymique » in HÉBERT, Louis : *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes, op. cit.*, p. 10.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰⁷ *Ibid.*

*point d'arrêt dans la procédure de justification*¹²⁰⁸ ». Il semble que leur évaluation positive ou négative est valable de manière homogène, identique et stable pour tout être vivant. Cette stabilité semble être caractéristique de la vie même, du vivant en tant que vivant, toujours projeté vers sa propre conservation. Source du désir où, à partir de l'opposition euphorie / dysphorie, a lieu la mondanisation comme surgissement du désirable et du non-désirable, c'est la portée de la notion d'*euphorie* qui se dévoile ici dans le sens où l'emploie Georges Molinié dans *De la beauté*, c'est-à-dire « *le sens dérivé de l'usage en sémiotique linguistique, mais avec une portée pragmatique : favorisant les conditions de vie qui correspondent au ressentiment d'agrément pour les sujets de l'interaction sociale*¹²⁰⁹ ».

Sans autant pouvoir délimiter le sens exact des concepts de positivité et de négativité, ils maintiennent une extrême proximité avec les sensations fondamentales, elles-mêmes bipolaires. Ils consistent à instaurer la douleur comme une sensation négative et la joie comme une sensation positive. En tant que jugements, ils constituent également des jugements axiologiques bon / mauvais et bien / mal. Si la douleur est une sensation mauvaise et la joie une sensation jugée comme bonne, ces sensations sont l'unique dénotation connaissable de ces concepts. L'exclusivité de cette connaissance consiste dans le caractère affectif de l'objet désigné (joie et douleur, tels des *objets affectifs*) qui le distingue des concepts abstraits, qu'ils relèvent de la sémiotique verbale ou visuelle. L'affect devient l'unique dénotation, le seuil auquel se réfère toute signification – l'ensemble des affects, des noms abstraits ainsi que des noms concrets (elle oriente également la perception sensible).

De la sensation à la valeur : principe d'abstraction et de pensée

Nous cherchons toujours, afin de concevoir le plaisir comme une sensation agréable et par conséquent constitutive du bonheur, et la douleur comme désagréable et source du sentiment de malheur, à saisir et à comprendre les conditions et les enjeux de la continuité régissant la série d'oppositions de la sensation à la valeur joie / douleur, plaisir / déplaisir, mal / bien et positif / négatif. Nous avons affirmé que les couples sont constitués autour d'un centre neutre, inexistant, c'est-à-dire inaccessible et inconnaissable ; que ces couples sont des oppositions parfaitement symétriques; et enfin, que la continuité d'un couple à l'autre s'apparente au mouvement de généralisation.

¹²⁰⁸ CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale, op. cit.*, p. 39.

¹²⁰⁹ MOLINIÉ, Georges : *De la beauté*. Paris, Hermann, 2012, p. 175, note n. 57.

Nous continuons à dévoiler les liens communs à l'intérieur de la série d'oppositions. La sensation de douleur devient information dans le sens où elle est dénotée comme négative, de même que le sont le sentiment de déplaisir et le concept de mal. Est créée ainsi une proximité entre la douleur, le déplaisir et le mal, tandis que ces notions restent définies à des niveaux très différents. La douleur désigne la sensation, tandis que le déplaisir a un sens plus général, plus universel (un déplaisir esthétique, par exemple) et le mal s'étend à tout acte ou à tout objet nuisible.

Un tel acte d'extension et de généralisation, c'est-à-dire d'abstraction – le passage de l'expérience particulière de la joie et de la douleur à la valeur universelle de l'agréable et du désagréable, du plaisant et du déplaisant, du positif et du négatif, s'opère à la manière d'une association, comme l'insinue l'auteur de l'ouvrage *Les émotions*, l'auteur met en relation la structure binaire des sensations physiques et des émotions : « *Les émotions agréables ou positives accompagnent la survenue ou l'anticipation d'événements gratifiants. Les émotions désagréables ou négatives sont associées à l'expérience de la douleur, du danger ou de la punition*¹²¹⁰ ». La manière dont procède cette association, cette mise en rapport entre la sensation physique et un concept axiologique, affectif ou logique, est l'ultime question de notre réflexion.

Notons enfin que si le mal et la négativité renvoient à la douleur, c'est-à-dire à une intensité relevant du non-souhaitable, du non-souhaité, cette même dénotation devient la référence du comportement éthique. Nous renvoyons ici à la pensée du mal chez Paul Ricœur qui met en relief, dans *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, la distinction souvent négligée entre le mal-souffrance (le mal subi) et le mal moral (le mal commis).

C'est à partir de cette conversion éthique de la souffrance, accompagnée d'une conversion sémantique et lexicale, que la douleur est adoucie, euphémisée et qu'elle disparaît du langage. L'auteur souligne qu'à partir de Saint Augustin s'installe la pensée du mal comme un concept purement négatif et avec elle l'impossibilité d'un mal substantiel. Ainsi à partir de Saint Augustin, puis de Kant, on rejette l'idée de savoir ce qu'est le mal ; on considère comme impertinente la question du mal subi et par conséquent aussi celle de la souffrance en soi. Se demander « *d'où vient le mal*¹²¹¹ » est remplacé par la question « *d'où vient que nous fassions le mal*¹²¹² ». Ricœur résume cette situation : « *quant à l'origine du mal-souffrance, elle a*

¹²¹⁰ DANTZER, Robert : *Les émotions*, op. cit., p. 7.

¹²¹¹ RICŒUR, Paul : *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, op. cit., p. 23. Il s'agit de la traduction du latin « *Unde malum ?* »

¹²¹² *Ibid.*, p. 24. La question correspond à « *Unde malum faciamus ?* » en latin.

*perdu toute pertinence philosophique*¹²¹³ ». Ce que souligne ainsi Ricœur relève d'un phénomène plus général d'effacement, de diminution, de mise à l'écart du corporel, et cela dans ses deux dispositions de base : la joie (dans sa version sexuelle, celle de la jouissance) et la douleur.

François Jullien souligne dans *Du mal / Du négatif* l'effort de « réprimer le douloureux¹²¹⁴ » associé au mal, des analyses sur la morale et le bonheur. Mais il nous semble précisément que ce n'est pas uniquement le douloureux qui est écarté¹²¹⁵ de ces analyses mais que le vocabulaire abstrait, les concepts tels le bien et le mal, le bonheur et le malheur, participent eux-mêmes à la mise en place de l'euphémisme et à la mise à l'écart des sensations physiques, du vécu et du corps, de la réflexion philosophique et théologique sur l'humain.

Enfin, nous achevons cette analyse sémantique des sensations de la joie et de la douleur sur l'établissement du lien entre le bien et le positif et entre le mal et le négatif. Suivant la réflexion de François Jullien, le concept du mal ne peut signifier que négativement, c'est-à-dire qu'il est fondé sur l'absence, il renvoie à l'absence. Tous les termes renvoyant au mal, connotés comme nuisibles (l'erreur, l'incertitude, les regrets, le repentir, le chagrin, l'ignorance, la maladie, la pauvreté, etc.) portent un creux en eux : « *ils font entendre une carence de présence, ou de vérité, ou de liberté, ou de santé [...]*¹²¹⁶ ».

Si Jullien rapproche le mal d'une ombre car « *il est tramé d'absence et d'illusion, son statut est privatif*¹²¹⁷ » et si « *le mal ne se constitue pas en principe propre, autoconsistant*¹²¹⁸ », la question, spéculative, serait de savoir si la douleur peut être réduite à un épiphénomène de la joie. Il nous semble pourtant impossible de poser la primauté de l'un ou de l'autre : les deux jugements de positif et de négatif sont substantiels dans le sens où ils constituent deux manières distinctes de renvoyer à la sensation. Cela signifierait que les principes du bon et du mauvais, du positif et du négatif, ne seraient pas les résultats de

¹²¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹²¹⁴ JULLIEN, François : *Du mal / Du négatif*. Paris, Seuil, 2004, p. 179.

¹²¹⁵ François Jullien critique notamment l'opposition du mal, jugé comme nécessairement négatif, au bien, jugé comme positif, dans la philosophie occidentale et qu'il propose d'articuler plutôt en termes de continuité et de coopération. Jullien affirme dans cette perspective que contrairement à ce que posent les théodicées, « *du "bien" a besoin de se repousser de soi-même, ou de se nier, pour ne pas se perdre et s'exercer* » et qu'« *éprouver le travail (douloureux) du négatif est bien ce qui qualifie l'humain* » (*ibid.*, p. 179). Mais plutôt que du caractère complémentaire et nécessaire de la de la joie et de la douleur, nous parlons ici de leur effacement derrière des concepts et des désignations (négativité et positivité, souffrance et plaisir, malheur et bonheur, etc.) qui les éloigne de l'expérience et du vécu effectif de la joie et de la douleur.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*

l'opposition et de négation, c'est-à-dire fondés sur l'opération de négation et de pure abstraction.

Le vécu de la douleur comme douleur n'est pas réductible à une simple absence de la joie. La joie et la douleur sont vécues selon deux principes formellement identiques, en tant que montées d'intensité, mais ne le sont pas pour autant substantiellement. Chacune a une saveur corporelle à soi. Nous posons, au contraire, que c'est ce double volet de la connaissance, cette fraction première du mondain qui permet les opérations logiques fondamentales, l'affirmation et la négation.

Afin d'achever la réflexion sur la continuité entre les dichotomies affective, éthique, logique, nous pouvons inclure dans cette même logique des systèmes de valeurs, le jugement esthétique, articulé en opposition beau / laid. Nous nous appuyons pour cela sur les analyses de la beauté chez Georges Molinié qui soutient l'idée de la référence affective et éthique de la signification. Conformément à la continuité entre les différentes oppositions, le beau et le laid, en tant que valeurs, sont nécessairement envisagés comme une accumulation thymique et une ascension tensive. Mais cette gradualité thymique constitutive des valeurs pour le sujet n'est que secondaire dans l'acte de langage vécu, suivant Molinié dans *Sémiostylistique : L'effet de l'art*, selon le modèle d'un acte « d'excitabilité à émettre et de sensibilité à recevoir¹²¹⁹ ». Régissant la communication verbale et, par conséquent, littéraire, tout acte de langage « s'épuise [...] dans un effet de jouissance¹²²⁰ ».

On ne peut donc pas mesurer la portée de cette notion de jouissance *verbale* ou *conceptuelle*, artistique, littéraire ou noétique que si on l'envisage dans l'espace graduel entre le thymique et le noétique, s'affirmant ainsi comme entièrement éthique. La tension entre la nature thymique et éthique, dont nous avons déjà discuté les enjeux, implique que la jouissance en tant que l'horizon de la beauté en langue s'étend entre un vécu profondément individuel et singulier du réel et son extension vers l'Autre, vers un vécu et un réel partageable et commun : « Il ne peut y avoir de ressentiement de jouissance face à un produit, devant un objet : il ne peut y avoir de ressentiement de jouissance qu'à l'intérieur d'une activité de production, dans un vivre-faire singulier¹²²¹ ». La beauté ainsi que son modèle de la jouissance sexuelle sont l'aboutissement de l'ultime émotion, de l'émotion proprement humaine, qu'est la *pulsion éthique*. Le traitement de l'altérité entre alors dans la constitution du réel même. L'établissement de l'intersubjectivité est le fondement même de cette

¹²¹⁹ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, op. cit., p. 182.

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ *Ibid.*, p. 183.

jouissance sémiotique. C'est très précisément dans « *le caractère d'aspiration à l'altérité, de gestion du contact avec l'extériorité subjective, à quoi s'épuise la nature de tout langage*¹²²² ». Le sens de l'herméneutique matérielle réside dans cette gradualité entre le thymique, le noétique et l'éthique.

Notons, enfin, que tout jugement, qu'il relève de l'axiologie esthétique, éthique, affective ou logique, est, dans sa forme binaire, soumis à la sensation de beauté comme attirance sociale et éthique, comme désir de l'exposition et du partage de la valeur. Le jugement esthétique, opposant le beau et le laid, peut donc, certes, être réduit à la symétrie des oppositions joie / douleur, plaisir / déplaisir, bien / mal ; mais les concepts de beauté et de bonheur¹²²³ dépassent, par leur dimension intersubjective, ces oppositions de sorte que le beau puisse accepter le mal, la douleur, le négatif. Selon cette perspective proposée par Georges Molinié, il n'y a pas de laideur ou d'art faible. Le mondain comme artistisation est réduit à un « *effet de corps*¹²²⁴ » où, « *dans l'érection de la rencontre-événement pénétrée-pénétrante*¹²²⁵ », toute forme (toute production humaine) peut devenir le lieu d'une sensation d'échange intersubjectif, d'une « *sensation de monde, ou d'une impression de monde*¹²²⁶ ». Toute forme peut être vécue comme artistique, être artistisée à réception. Molinié aboutit ainsi à la « *pensée du tout langage artistisable, voire du tout comportemental humain artistisable, voire même, tout simplement (si j'ose dire), du tout artistisable*¹²²⁷ ».

Le sens de l'herméneutique matérielle de Georges Molinié fondée sur la sensibilité subjective et son traitement dans un espace intersubjectif abolit donc l'idée d'hierarchie des arts. Si toute production *humaine* peut être reçue comme art, l'art n'est « *ni grand, ni petit, ni non-art, ni art*¹²²⁸ ». Toute signification, tout geste, tout comportement humain est recevable comme beau à condition d'entrer au régime spécial de réception qu'est l'art.

Ce dernier est caractérisé, d'une part, par la « *sensation qui à la fois exalte tous les paramètres de la saisie laborieuse et commune de l'univers socio-mondain et en fait sentir existentiellement le vécu*¹²²⁹ » ; et d'autre part, par le désir de « *découverte d'une intimité, celle d'une autre que soi-même, celle de l'autre, érigé en partenaire en tant que c'est son*

¹²²² *Ibid.*, p. 152.

¹²²³ Au sujet du rapport entre la beauté et le bonheur, voir MOLINIÉ, Georges : *De la beauté, op. cit.*, pp. 171-191.

¹²²⁴ MOLINIÉ, Georges : *Sémiostylistique. L'effet de l'art, op. cit.*, p. 235.

¹²²⁵ *Ibid.*

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 237.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹²²⁹ MOLINIÉ, Georges : *De la beauté, op. cit.*, p. 16.

*intimité à soi qui vous est présentée à vous*¹²³⁰ ». La beauté désigne alors le phénomène de compréhension généralisée comme sensation de proximité, sensation du toucher et de la caresse. C'est une connaissance intime, c'est, suivant Molinié dans *De la beauté*, « *l'intimité même comme beauté, la beauté comme intimité même*¹²³¹ ».

La beauté, par-delà l'opposition de l'agréable et du désagréable, du bon et du mauvais, du plaisant et du déplaisant, transgresse et réunit les catégories au sein du significatif – d'un significatif partagé qui, suivant Molinié « *lie bien attirance, désirabilité, acte : intérêt, valeur, sens*¹²³² ». Le significatif valant pour soi, confirmant l'intransitivité profonde de l'art soutenu par Georges Molinié tout au long de ses œuvres, réagit à tout surgissement de la valeur, qu'elle soit positive ou négative, dépassant la joie ou douleur. La beauté est orientée par le sentiment d'intimité avec l'autre qui est la référence et la visée profonde du mondain, de la sémiose. Référence supérieure, haute référence, le jugement esthétique est une « *question de désirabilité et de non-désirabilité*¹²³³ ».

Sémantique affective

Nous revenons par le biais de la référence éthique des productions sémiotiques et langagières à la sémiose première et profonde, affective, constitutive de l'intimité du sujet où la sensation devient agréable ou désagréable, positivement ou négativement évaluée. Nous continuons notre réflexion sur la transformation des sensations en jugements, en significations, en formes abstraites. Nous chercherons à mesurer, à délimiter non pas la distance entre le bien et le mal, mais les distances à l'intérieur même du paradigme négatif – entre le mal et le négatif, entre le négatif et la douleur, entre la douleur et le mal. Cette distance nous semble contenir ce que l'homme comporte de plus humain.

Nous avons déjà vu qu'il y a un passage essentiel, un flux de valeurs, entre la douleur physique et la douleur mentale, la souffrance (Thomas Szasz). La possibilité de la localisation de la douleur, ainsi que de la joie dans le corps, s'oppose au caractère plus général et plus diffus ou vague de la sensation de souffrance, de peine ou de tristesse. De manière analogue, la localisation de la jouissance physique, sexuelle, ne se confond pas avec le concept de joie. Si la cause des sensations est exclusivement de caractère corporel, l'origine des concepts

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 33.

¹²³² *Ibid.*, p. 12.

¹²³³ *Ibid.*, p. 75.

axiologiques comme bonheur ou malheur peut être aussi bien corporelle que sociale et abstraite.

Nous verrons que ces états et dispositions sont déjà des concepts, dans le sens où ils s'appuient sur l'expérience propre de la sensation sans pour autant revivre la sensation en soi. Celle-ci reste présente comme le degré zéro de la signification, comme l'unique segment du réel connaissable sans lequel les concepts axiologiques de bien ou de mal, de bon ou de mauvais, n'auraient pas de sens et ne renverraient à rien. Rapprocher les concepts-sensations joie et douleur à la dénotation première de l'ensemble des sentiments, des émotions et des affects impliquerait une hiérarchie dans la classification de ces derniers.

Les sensations comme niveau profond de l'univers pathique renvoient à l'expérience corporelle et physique. Il s'agit, par conséquent, des hyponymes des sentiments, des émotions et des affects car les sentiments intègrent et contiennent la polarisation joie / douleur. Les sentiments ne signifient qu'à partir et en fonction de ces sensations de fond. Inversement, la polarité entre le bien et le mal semble être supérieure au reste des émotions, des sentiments et des affects. Il s'agit, par conséquent, avec le positif et le négatif, des valeurs générales, susceptibles d'englober comme une classe des valeurs, des sentiments, des émotions et des affects. Le bien et le mal seront alors leurs hypéronymes : c'est pour cette raison que les deux concepts sont situés à la frontière entre le jugement affectif et le jugement logique, c'est-à-dire relevant de l'abstraction pure.

Du point de vue de l'hyponymie des sensations de joie et de douleur vis-à-vis des noms de sentiments, l'hyponymie se traduit par la spécificité et la singularité du vécu auquel ces sensations donnent lieu, par opposition aux sentiments, plus universels dont l'extension est valable pour un large ensemble de situations diverses. Les sensations joie et douleur sont communément admises comme des « états affectifs primaires, qui s'épuisent dans l'instant¹²³⁴ » et comme « l'agréable et le désagréable, lorsqu'ils sont liés à des sensations physiques¹²³⁵ ». Suite à cette définition première, Jean Maisonneuve parle, dans *Les sentiments*, d'un étagement des valeurs « du plan vital au plan spirituel¹²³⁶ » et il pose ainsi la question de l'existence des « tristesses purement spirituelles¹²³⁷ ».

Il affirme la différence entre sensation et sentiment selon que la cause est une affection localisable dans le corps ou pas. La sensation est alors qualifiée comme une « affection

¹²³⁴ MAISONNEUVE, Jean : *Les sentiments*, op.cit., p. 17.

¹²³⁵ *Ibid.*

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 53.

*localisable*¹²³⁸ », tandis que le sentiment ne l'est pas. La tristesse est, par exemple, vécue comme « *le sentiment d'une perte de valeur*¹²³⁹ ». Tout sentiment peut alors être articulé non pas à partir du corps sentant mais à partir de la notion de valeur, analogique aux affections du corps.

De même, nous trouvons l'idée d'une *valeur* ou d'une *signification* de la sensation de douleur définie comme une prise de position, comme une attitude du sujet vis-à-vis de la sensation, chez le sociologue David Le Breton. Circonscrivant la place de la douleur dans la tradition biblique, il pose dans son ouvrage *L'anthropologie de la douleur* que l'avènement de la douleur dans la vie de l'homme coïncide avec son accès à la dimension symbolique, à la signification¹²⁴⁰ et à la valeur.

L'apparition simultanée du mal et de la douleur tient donc à ce que le mal symbolise la douleur. La douleur est « *une conséquence de l'avènement de la conscience*¹²⁴⁰ », elle-même conséquence de la séparation entre l'homme et Dieu. Ajoutons, enfin, que cette symbolisation procède ensuite à une extension de la même valeur à des situations analogues à la douleur et permet de construire un ensemble de mots de sentiments relevant de la psychologie et recouvrant de divers états psychiques et dispositions d'esprit que suscite la douleur. L'expression donnée de la douleur et de la joie viennent traiter ces sensations en tant que significations à l'intérieur d'une culture. Il s'agit des mots de sentiments, d'émotions, de passions et d'affects qui ne seront pas les mêmes d'une culture et d'une langue à une autre.

C'est ce que remarque à propos de la relation entre les termes *douleur* et *souffrance* Ophir Levy dans son étude sur la douleur *Penser l'humain à l'aune de la douleur : philosophie, histoire, médecine, 1845-1945*, affirmant que « *lorsqu'elle est vécue comme expérience consciente d'une atteinte au sujet, la douleur se meut en souffrance*¹²⁴¹ ». En conjonction à d'autres valeurs, la douleur donnera donc lieu à la souffrance comme un ensemble de phénomènes recouvrant « *l'expérience consciente de la douleur, les états nerveux qui en résultent, le désespoir qui l'accompagne, l'isolement et la détresse de porter seul le poids de cette souffrance*¹²⁴² ».

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁴⁰ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*. Paris, Métailié, 1995, p. 82. La capacité de symbolisation de la douleur, en lui assignant une signification et une valeur, permettent plus encore que de comprendre la douleur, sa cause et sa fin, de l'adoucir en utilisant un euphémisme et de mieux la supporter. Une telle valeur assignée à la sensation est comme une « *trame première de la culture qui fonctionne comme un bouclier protégeant de l'aspect brut et brutal du monde* », *idem*, p. 107. La valeur symbolique de la douleur est, enfin, indissociable de sa valeur pragmatique que nous évoquerons plus loin.

¹²⁴¹ LEVY, Ophir : *Penser l'humain à l'aune de la douleur : philosophie, histoire, médecine, 1845-1945*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 17.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 16-17.

Inversement, le bien et le mal en tant qu'hyperonymes permettent de classer, suivant l'analyse de Claude Zilberberg, l'ensemble des termes sémantiques d'une langue, qu'il s'agisse des mots de sentiments, des noms abstraits ou des noms concrets qui sont en apparence le plus éloignés de l'axiologie pathétique. Il observe, en effet, la constitution des affects et des émotions en fonction de leur dépendance des concepts de bien et de mal, constatant que « *la situation sémantique d'un sujet peut être décrite à partir de ses rapports de conjonction et de disjonction avec les grandeurs "bien" et "mal" sans que nous ayons à nous prononcer sur le bien-fondé de ces allégations*¹²⁴³ ».

Zilberberg procède, par conséquent, à l'index des lexicalisations des rapports de conjonction ou de disjonction avec le mal et le bien que nous reproduisons ici pour sa conformité avec notre conception hypéronymique des concepts axiologiques bien / mal :

Conjonction avec le "mal" : "tristesse"

Non-conjonction avec le "mal" : "paix"

Disjonction avec le "mal" : "joie"

Non-disjonction avec le "mal" : "peine"

Conjonction avec le "bien" : "félicité"

Non-conjonction avec le "bien" : "anxiété"

Disjonction avec le "bien" : "détresse"

Non-disjonction avec le "bien" : "tranquillité"¹²⁴⁴

Notons également que la désignation des sentiments a lieu toujours par le biais d'un autre sentiment ou d'une évaluation hyponymique ou hypéronymique. Les sentiments expriment les différents degrés de distance vis-à-vis de la dénotation joie / douleur et leurs rapports aux concepts universels, bien / mal. Suivant les définitions dans les dictionnaires¹²⁴⁵, le négatif renvoie à ce qui n'est pas bon, le positif au bien ; le bon renvoie à l'utilité ou à l'agréable et le mauvais au malheur ou à ce qui ne donne pas lieu à la satisfaction. Nous restons ainsi à l'intérieur des concepts car rien n'explique à quoi identifier le bon, l'agréable et le satisfaisant.

¹²⁴³ ZILBERBERG, Claude : *Essai sur les modalités tensives*, op. cit., p. 93

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁴⁵ Nous nous référons au *Petit Robert*, n'ayant pas remarqué, en comparant les différents dictionnaires, des différences significatives pour notre propos entre les définitions qu'ils proposent.

Il ne s'agit que d'une infinie imbrication et d'un emboîtement des affects au sein d'un mouvement de généralisation des sensations en affects et des affects en concepts et inversement, de singularisation et la dénotation des concepts par les affects et les sensations. Les noms de sentiments ainsi que des noms abstraits évaluatifs représentent, par conséquent, les différents cas de figures des sensations de joie et de douleur.

Objets comme valeurs

Suivant ce principe de lexicalisation à partir de la conjonction ou de la disjonction du sujet avec la grandeur mal ou bien et en fonction des deux sensations fondamentales joie et douleur, il nous paraît pertinent d'étudier non seulement le domaine des sentiments et des émotions. Nous souhaitons poser également la possibilité de considérer l'ensemble du système lexical d'une langue donnée comme le résultat de l'évaluation phorique, de la conjonction ou de la disjonction du sujet avec les grandeurs bien et mal. La constitution sémantique correspond, selon une telle conception, à une catégorisation affective du mondain.

Jean Maisonneuve esquisse l'idée d'une évaluation affective des objets du monde où, comme nous l'avons déjà proposé avec Luisa Ruiz Moreno, la charge affective est convertie en charge sémantique et permet le surgissement des catégories. Dans le sens de la définition du mal chez Michel Deguy comme un « *contre-désir*¹²⁴⁶ », Maisonneuve décrit le processus narratif, à partir d'une telle charge affective, qui aboutit à la jonction ou à la disjonction du sujet et de l'objet. En d'autres termes, la signification primitive aura la forme d'une attraction ou d'une répulsion du sujet envers l'objet : « *De ces états affectifs primaires, qui s'épuisent dans l'instant, on peut distinguer des phénomènes plus complexes liés à l'anticipation du plaisir et de la douleur ; ces derniers ont un pouvoir dynamique bien connu : nous cherchons le plaisir, nous tendons à le faire durer ; inversement nous fuyons la douleur, nous repoussons les objets qui la provoquent. Il s'ensuit que, chez un être doué d'imagination, l'attente du plaisir peut nous pousser, comme le plaisir même, vers les objets capables de le produire ; et la représentation de la douleur peut nous écarter, comme la douleur elle-même, des objets dolifères. Sous l'influence de l'imagination qui rappelle le passé et projette l'avenir en conséquence, l'homme est donc capable d'éprouver un "attrait" sans plaisir*

¹²⁴⁶ DEGUY, Michel : *À ce qui n'en finit pas : thrène, op. cit.*, p. 27.

*physique actuel : c'est l'amour au sens large, le désir ; et une répulsion sans douleur actuelle : c'est l'aversion, la haine*¹²⁴⁷ ».

Afin de confirmer cette conception affective de la sémantique, Zilberberg achève l'analyse dans *Essai sur les modalités tensives*, après avoir souligné la précarité du lien entre définition et dénomination, sur le rapport entre la phorie et la métaphore. Il parvient à montrer que le transport des sèmes dans l'image poétique est régi par la phorie de la dimension thymique, graduelle, et non pas discontinue. Zilberberg définira donc la métaphore comme un passage de la sémantique, de ce niveau discontinu de la catégorisation des termes discrets « *qui aboutit à la spatialité, laquelle donne cours à la symbolisation de la manifestation*¹²⁴⁸ », à la syntaxe, c'est-à-dire au niveau tensif et continu qui « *aboutit à la temporalité, laquelle donne cours à la symbolisation de l'immanence*¹²⁴⁹ ». Zilberberg souligne ainsi la complémentarité des deux opérations fondamentales de substitution et de contiguïté, le principe métaphorique et le principe métonymique, c'est-à-dire, d'un côté, la « *passion du discontinu, ou passion de la polarisation qui conduit à scinder, opposer, affronter et d'une façon générale à augmenter autant que faire se peut les intervalles*¹²⁵⁰ » et, de l'autre côté, la « *passion du continu, ou passion de la collection, qui conduit à remplir, combler, résorber les intervalles*¹²⁵¹ ».

C'est déjà à ce stade de nominalisation et de lexicalisation que nous pouvons percevoir la distance creusée entre la signification comme acte et la catégorisation que met en œuvre tout langage verbal. Il s'agit, selon Georges Molinié, d'une « *maximalisation du noétique*¹²⁵² » qui résulte de la profusion des catégories est une caractéristique propre à la sémiose verbale. Cette distanciation entre l'acte et l'étiquette, entre la définition, syntagmatique, et la désignation, sémantique, lexicale, « *état ectoplasmique de la rencontre*¹²⁵³ », tendance du verbal à la nomenclature, a été perceptible déjà au stade de la constitution des noms de sentiments. L'analyse de Claude Zilberberg témoignait précisément de cette tendance en dévoilant la profondeur de la signification comme procès ainsi que le contraste avec l'abstraction, le concept, la dénomination – telle distance entre le terme *tristesse* et l'attitude du sujet vis-à-vis du mal et de la sensation de douleur qu'il désigne.

¹²⁴⁷ MAISONNEUVE, Jean : *Les sentiments, op.cit.*, p. 17.

¹²⁴⁸ ZILBERBERG, Claude : *Essai sur les modalités tensives, op. cit.*, p. 118.

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁵¹ *Ibid.*

¹²⁵² MOLINIÉ, Georges : *De la beauté, op. cit.*, p. 201.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 210.

Nous pouvons mesurer cette distance notamment dans le langage poétique où il s'agit précisément de rendre au verbal sa dimension narrative qui sommeille derrière les dénominations et les lexicalisations des procès, des relations et des attitudes. Le langage métaphorique ou imagé représenterait la forme narrative de la signification en acte, alors que cet acte est catégorisé et lexicalisé dans le langage ordinaire. Le langage poétique, pré-conceptuel, a pour commencement une intensité et un conflit thymique entre le vécu et la signification aboutissant à un réinvestissement affectif du mondain, c'est-à-dire des charges et des valeurs sémantiques de la langue. Ce réinvestissement se manifestera sous la forme d'une redéfinition des traits pertinents des objets.

Après l'analyse du système des sentiments, fondés sur la dénotation thymique, organisés selon qu'ils renvoient au rapport de conjonction avec le bien ou avec le mal et réduits ainsi aux relations d'hyponymie et d'hypéronymie, nous tenterons de comprendre maintenant de quelle manière la dénotation première joie / douleur et le principe de classement bien / mal, tendent à organiser non seulement l'univers pathétique (les sentiments, les affects et leurs expressions) et l'univers des abstractions, mais aussi le monde sensible.

Notons tout d'abord que nous considérons comme fondamentale la division première des unités sémantiques, que nous avons déjà mentionnée précédemment mais qui acquiert ici pleinement son sens, entre les mots de sentiments, les mots abstraits et les mots concrets. Poser l'affect comme dénotation implique poser la primauté des noms de sentiments par rapport aux noms abstraits et aux noms concrets. Nous retrouvons ici l'idée de la dépendance du trait sémantique vis-à-vis de l'affect qui actualise ce trait, le rend pertinent.

Suivant la remarque de Louis Hébert dans *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*, les métaphores, inversement aux lexicalisations des noms communs qui relèvent d'une logique catégorielle (c'est euphorique ou ce ne l'est pas), suivent une logique graduelle, la logique des intensités (c'est un peu euphorique). L'auteur désigne ensuite les différentes manifestations de la logique graduelle dans la langue, tels les « *mots ou expressions (voire des chiffres : 40%, etc.) ; descriptifs (de type faible, normal, forte) ou normatifs (du type insuffisamment, assez, trop) ; comparatifs ou relatifs (de type moins, aussi, plus) ; superlatifs (de type le moins, le plus)*¹²⁵⁴ ». Ainsi est clairement posé, à partir de leur caractère tensif et graduel, le rapport entre l'émotion et la comparaison, devenant l'origine du langage métaphorique.

¹²⁵⁴ HÉBERT, Louis : *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*, op. cit., p. 8.

Le caractère comparatif des émotions est mis au premier plan également par Christine Tappolet dans *Émotions et valeurs*. Elle remarque qu'une des caractéristiques fondamentales des valeurs et des systèmes axiologiques relevant de l'évaluation affective, soumis au schéma bipolaire qu'est celui de l'opposition, est d'admettre la gradualité. Ainsi écrit-elle à propos des valeurs qu'« *il va de soi qu'elles peuvent figurer dans des comparaisons*¹²⁵⁵ ». Les comparaisons axiologiques sont non seulement le modèle, mais le fondement de la possibilité de comparaison telle que l'exploite la poésie, ainsi que de la métaphore, de l'image et, de manière générale, de l'acte de figuration qui sous-tend les nominalisations.

La distribution des valeurs affectives et sémantiques est motivée et orientée par l'organisation phorique de l'expérience de chaque individu et lui permettent d'instituer le mondain, donnant lieu à la sensation de phénoménalité de ce mondain. Non pas en termes des sensations physiques mais du point de vue du jugement conceptuel informé par ces sensations, François Jullien décrit pertinemment cette évaluation / sémantisation à partir de l'expérience du mal : « *Le mal s'intègre-t-il au grand tableau du monde pour en faire ressortir les couleurs. Selon le déclin des lumières et des ombres, les surfaces se gonflent ici et se creusent ailleurs, donnant le sentiment de relief ; voire, toute surface éclairée par la lumière appelle pour lui répondre, sur ce même corps, des surfaces plus ombreuses et plus retirées. Il n'y a pas là conflit entre éléments extérieurs l'un à l'autre, mais principe de composition*¹²⁵⁶ ».

Jullien décrit ici, nous semble-t-il, l'investissement des valeurs (le mal, ainsi que la lumière comme principe positif et l'ombre comme principe négatif) dans le domaine du visible où se constitue, à la frontière entre la pensée (l'abstraction) et la perception, ainsi qu'à la frontière entre l'émotion et la valeur, l'objet dans ses contours et formes. Nous atteignons ainsi enfin le domaine des objets sensibles qui sont réduits ici aux valeurs, aux attitudes et aux affects constitutifs de l'expérience et de la sémiose.

Antithèse et affect chez Victor Hugo

La poésie de Victor Hugo permettra d'illustrer cet investissement des valeurs dans le domaine des phénomènes malgré le figement lexical des valeurs constitutives de toute langue.

¹²⁵⁵ TAPPOLET, Christine : *Émotions et valeurs*, op. cit., p. 19.

¹²⁵⁶ JULLIEN, François : *Du mal / Du négatif*, op. cit., p. 48.

Nous revenons ainsi vers le principe d'opposition dans lequel nous avons reconnu le schéma élémentaire de la signification chez Victor Hugo qui tend vers la fusion du tout en Unité.

La figure d'*antithèse* répond directement à l'articulation binaire du sens du recueil fractionné en deux parties séparées par la mort d'un être cher. L'antithèse adopte cette vision dualiste du monde à partir de l'expérience du poète. Le deuil aboutit à une réelle métamorphose du monde en son contraire. L'antithèse semble obéir au mécanisme phénoménologique décrit plus haut où un conflit thymique entre le vécu et la signification figée dans la langue génère une vision bipolaire du monde.

On peut concevoir le phénomène d'opposition comme le noyau de la poésie des *Contemplations*, et cela du point de vue des sensations physiques donnant lieu à la fraction du sujet entre la joie et la douleur ; du point de vue de la distance conceptuelle entre la vie et la mort et, enfin, du point de vue du parcours passionnel du sujet étendu entre l'amour paternel et la perte de l'objet de cet amour, c'est-à-dire la perte de la valeur.

Nous avons précédemment défini l'antithèse comme l'anéantissement du sens, comme le basculement du sens vers le non-sens. Ce dernier a été ensuite identifié à l'indicible et à l'inqualifiable, à l'inacceptable, à l'insaisissable, ainsi qu'à l'incompréhensible, à l'inéprouvable même. Ainsi s'est esquissée une relation d'implication entre l'expression et l'expérience affective. L'antithèse, de même que la figure de la métaphore ou de la comparaison, permettent donc d'observer que c'est précisément ce vécu affectif qui informe les formes intelligibles – le verbal et la perception.

Nous voudrions enfin montrer, à partir de ce minimum épistémologique que l'antinomie première, fondamentale, à laquelle se soumet toute antithèse hugolienne, est d'une part, l'opposition affective, entre la joie et la douleur, et d'autre part, l'opposition éthique du bien et du mal. Cela signifie, par conséquent, que l'antithèse hugolienne est orientée à partir de l'opposition première entre les sensations joie / douleur qui ne coïncide pas au consensus thymique et à la distribution des charges affectives lexicalement figées dans la langue.

C'est donc cette opposition première entre les sensations joie / douleur et entre les concepts bien / mal qui fonde et commande le combat entre la lumière et les ténèbres, mais aussi entre le haut et le bas, entre la matière et l'esprit, etc. Cette « antithèse affective » se prête donc particulièrement bien aux analyses de la sémiotique tensive. C'est nécessairement un état affectif particulier qui implique tout changement de l'expression, signifiant l'anéantissement des valeurs figées dans le langage. Ainsi, le sens de l'antithèse, le sens de

l'abolition de la signification, c'est l'inexprimable affect, l'indicible émotion. C'est l'affect qui devient la valeur réelle, le sens ultime, la seule et unique dénotation.

Nous souhaitons mettre en évidence la figure de l'antithèse en acte dans la poésie des *Contemplations* afin de considérer les oppositions fondamentales comme formes poétiques ou mythologiques de l'opposition première joie / douleur, par exemple les oppositions Dieu / Satan, esprit / matière et lumière / ténèbres. Nous envisageons ensuite de distinguer l'antithèse affective de l'antithèse éthique selon que la source de la signification est identifiée à l'énonciateur ou à l'énonciataire d'une forme sémiotique donnée.

L'investissement affectif aboutit donc, comme nous l'avons déjà esquissé à plusieurs reprises, à l'abolition de la valeur affective et sémantique lexicalement figée et communément acceptée comme juste et vraie. Cette abolition s'opère formellement par un passage de la dénomination sémantique au syntagme et elle correspond sur le plan stylistique aux figures d'amplification du discours. Mais même au niveau sémantique, le réinvestissement affectif aboutit au déplacement de la signification (dans les figures de ressemblance) ou à l'abolition du sens (dans les figures d'opposition).

Tel est le cas du rapprochement entre le vivant et l'univers de la mort dans le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » où « *la ruine, la mort, l'ossement, le décombre, / sont vivants*¹²⁵⁷ ». Dans la mesure où la charge affective dysphorique connote le sens de l'expérience du poète, la perception est informée de manière contraire à la convention, c'est-à-dire à la signification commune et figée. La même charge affective dysphorique a pour conséquence que le monde d'« Autrefois » est littéralement métamorphosé en un monde d'« Aujourd'hui » où la douleur vient investir la valeur des formes verbales devenues vides et insignifiantes. L'image poétique s'installe tout comme si l'étendue de la souffrance ne permettait pas aux poètes d'employer les formes imposées, comme si ces formes ne convenaient plus, n'entraient plus dans sa perception, déplacée par cette charge affective constitutive de son mondain, d'une catégorisation individuelle, différente, décalée, autre.

Les objets perçus de façon contraire à ce qu'elles étaient auparavant (« *autrefois* »), tels les « *tombeaux vivants*¹²⁵⁸ », donnent lieu à une antithèse affective où la charge affective, essentiellement négative et dysphorique, vient modifier, réorienter, déplacer la signification de l'expression vers son contraire. Nous observons un tel renversement dans le vers suivant « *Oh ! les berceaux font peur. Un baigne est dans un germe*¹²⁵⁹ » où l'idée de naissance, de

¹²⁵⁷ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 404.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 405.

¹²⁵⁹ *Ibid.*

création et d'apparition (*berceau, germe*) est rapprochée, d'une part, de la peur, devenant ainsi source de la menace, du danger, du mal à venir ; d'autre part, de l'idée de faute, de péché, de mal commis.

Dans la même série des renversements, où le mal et la mort, dénotés par le terme négatif de la phorie, viennent informer l'ensemble du champ lexical de la naissance, retenons le poème « Pleurs dans la nuit » : « *L'enfant rose devient larve horrible, et le râle / Sort du vagissement*¹²⁶⁰ » ou encore les « *langes funèbres*¹²⁶¹ » de l'orphelin dans « Chose vue un jour de printemps ». De même, dans le poème « En frappant à une porte », la mort des enfants mène à l'évaluation négative de l'objet perçu et à sa transformation en son contraire. Ainsi aura lieu la métamorphose du berceau en bière, proches dans leurs formes, opposés quant à leur fonction : « *Hélas ! le sort change en deux bières leurs deux berceaux*¹²⁶² ».

L'antithèse affective ou pathétique, c'est-à-dire informée et orientée par un conflit thymique où la signification commune ne correspond pas à la distribution personnelle des sensations de joie et de douleur dans l'expérience du sujet, est donc proche du phénomène d'hallucination dont nous avons déjà défini le principe et les enjeux. Signaler la proximité de l'antithèse affective et de l'hallucination nous permet d'identifier la bipolarité des sensations comme source et orientation du sens de (et dans) l'hallucination (de même que de la contemplation chez Victor Hugo).

Si comme le résume Noël Taconet dans *Les Contemplations de Victor Hugo : Livres IV et V. Thème : la vie et la mort*, dans la contemplation, « *le monde recréé devient plus vrai, plus immédiatement perceptible que le véritable*¹²⁶³ » et si la contemplation donne à voir, c'est la sensation qui donne accès à la contemplation et qui est la véritable source de la vision, de la signification, de la réalité en procurant à celle-ci son caractère vrai. En effet, comme le souligne Paul-Laurent Assoun dans son étude « *Les Pauca Meae : une approche psychanalytique* », c'est l'écriture de la douleur qui est à l'origine de la particularité des *Contemplations*, mettant en évidence notamment la dimension personnelle, individuelle de la plainte, ce « *choc d'une parole nouvelle où quelqu'un parle de sa douleur, décuplant brutalement la puissance de la parole poétique*¹²⁶⁴ ». La parole personnelle serait donc selon Assoun surtout vraie et sincère. Mais il nous semble important de souligner également la

¹²⁶⁰ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 320.

¹²⁶¹ HUGO, Victor : « Chose vue un jour de printemps », III, 17, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 159.

¹²⁶² HUGO, Victor : « En frappant à une porte », VI, 24, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 384.

¹²⁶³ TACONET, Noël : *Les Contemplations de Victor Hugo: Livres IV et V. Thème : la vie et la mort*. Paris, Belin, 1982, p. 34.

¹²⁶⁴ ASSOUN, Paul-Laurent : « *Les Pauca Meae : une approche psychanalytique* » in *Analyses et réflexions sur Les Contemplations de Victor Hugo, Livres IV et V. La vie et la mort, op. cit.*, p. 142.

place de la douleur dans cette entreprise comme source de la parole singulière et lyrique que représente le recueil. C'est la douleur qui justifie la sincérité, l'exactitude et la profondeur de l'expression singulière.

Enfin, l'exemple de la souffrance, de cette douleur mentale, permet de saisir clairement les rapports d'implication entre la sensation, la croyance et la perception. L'affect construit ou déconstruit le mondain selon qu'il bascule vers l'apparition ou vers la disparition. Ainsi, dans le poème « *Oh! je fus comme fou dans le premier moment...* » du quatrième livre des *Contemplations*, où se croisent et s'annulent dès le premier vers la croyance, la réalité et la folie, le poète face à la disparition de sa fille refuse d'y croire. Sa mort relève de l'impossible et de l'incroyable et la disparition donne lieu à l'apparition, à l'hallucination visuelle et auditive :

*Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve,
Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté,
Que je l'entendais rire en la chambre à côté,
Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,
Et que j'allais la voir entrer par cette porte!*

*Oh! que de fois j'ai dit : Silence! elle a parlé!
Tenez! voici le bruit de sa main sur la clé!
Attendez! elle vient! laissez-moi, que j'écoute!
Car elle est quelque part dans la maison sans doute!¹²⁶⁵*

C'est précisément ce que met en scène aussi le poème « *Horror* » dont l'extrait nous avons déjà brièvement commenté, mais qui se dévoile ici dans toute sa force : « *Nous demandons, vivants douteux qu'un linceul couvre, / Si le profond tombeau qui devant nous s'entr'ouvre, / Abîme, espoir, asile, écueil, / N'est pas le firmament plein d'étoiles sans nombre, / Et si tous les clous d'or qu'on voit au ciel dans l'ombre / Ne sont pas les clous du cercueil.*¹²⁶⁶ ». Le renversement est stratifié en plusieurs niveaux auxquels le poète arrache les oppositions afin de les abolir et de les porter jusqu'au plus haut degré de tension. Il rapproche,

¹²⁶⁵ HUGO, Victor : « *Oh! je fus comme fou dans le premier moment...* », IV, 4, *Les Contemplations*, op. cit., p. 214.

¹²⁶⁶ HUGO, Victor : « *Horror* », VI, 16, *Les Contemplations*, op. cit., p. 349-350.

en effet à la fois le ciel et la terre, le haut et le bas, l'étoile et le clou, et cela sur le plan visuel, spatial et symbolique.

De même, on peut observer le renversement au niveau de la perception visuelle, dans le domaine des couleurs renvoyant au bien ou au mal : « *Hélas ! le cygne est noir, le lys songe à ses crimes ; / La perle est nuit ; la neige est la fange des cimes*¹²⁶⁷ ». Si, dans un premier temps, la couleur blanche change, selon la logique de l'hallucination, en noir (donnant à voir des objets tels le cygne noir ou la perle noire), c'est que se répand et s'installe progressivement, avec la couleur noire, le mal qui modifie l'univers du poète en fonction du jugement négatif et dysphorique.

La même logique du renversement affectif peut, enfin, prendre la forme d'une confusion entre la douleur et la joie, entre la souffrance et le plaisir lorsque l'action ou l'objet habituellement évalués négativement, comme déplaisants ou mauvais, sont évalués favorablement, suivant le paradigme plaisir-bonheur-bien :

*Oh ! s'immoler, sortir avec l'ange qui sort
Suivre ce qu'on aime dans l'horreur de la mort,
Dans le sépulcre ou sur les claies,
Donner ses jours, son sang et ses illusions !
Jésus baise en pleurant ces saintes actions
Avec les lèvres de ses plaies.*¹²⁶⁸

Le rapprochement visuel entre les lèvres et la plaie s'appuie sur un rapprochement primaire et dominant, celui entre la plaie, connoté négativement, et le baiser, connoté positivement. Enfin, soulignons aussi le rapprochement entre les tombeaux et les fleurs. Il est sous-tendu par l'opposition entre la mort et la vie à laquelle il renvoie ainsi que par les connotations opposées que suggère cette opposition. Enfin, un rapprochement entre le tombeau et la fleur, fondé à partir d'un trait commun qu'est leur lien à la terre, contient une tension sémantique entre le vivant et la mort. Ainsi surgit une triste métaphore de la croissance des tombeaux : « *La vie autour de vous croule comme un vieux cloître ; / Et l'herbe est formidable, et l'on y voit moins croître / de fleurs que de tombeaux*¹²⁶⁹ ».

¹²⁶⁷ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 404.

¹²⁶⁸ HUGO, Victor : « Charles Vacquerie », IV, 17, *Les Contemplations*, op. cit., p. 235.

¹²⁶⁹ HUGO, Victor : « Pleurs dans la nuit », VI, 6, *Les Contemplations*, op. cit., p. 328.

Polarisation du vocabulaire

Nous voudrions, dans un deuxième temps, poser les sensations de joie et de douleur comme dénnotations de l'ensemble des oppositions qui animent et construisent le monde poétique hugolien. Cela ouvre la possibilité de réduire, de ramener l'ensemble de ces oppositions à l'opposition fondamentale des sensations physiques. Nous allons aborder d'un côté le paradigme douleur-mort-mal-matière-noir-ténèbres-nuit-terre-bas-ignorance-péché et, de l'autre, joie-vie-bien-esprit-blanc-lumière-jour-ciel-haut-savoir-innocence. Le phénomène de dénomination et la constitution du paradigme correspondrait, en réalité, au phénomène même de symbolisation (la lumière comme symbole du bien, ainsi que la couleur blanche ou le ciel de la vie, etc.)

La lecture du *Vocabulaire de Victor Hugo* d'Étienne Brunet inspire, en effet, l'idée de la connotation positive ou négative à laquelle est soumis l'ensemble du vocabulaire représentatif du recueil des *Contemplations* comme nous le montrons en note¹²⁷⁰. La pauvreté lexicale affirmée par Brunet peut donc en partie s'expliquer par la soumission de l'ensemble du vocabulaire à la vision binaire de l'univers hugolien, dominé par l'irréductible combat des forces antagonistes.

La connotation pathétique et éthique, elle-même polarisée, participe ainsi très activement à la construction de la signification. C'est ce que Michael Riffaterre désigne dans ses *Essais de stylistique structurale* par la *poétisation du mot* dont il étudie les cas de figures dans l'écriture de Victor Hugo et dont l'aboutissement serait le symbolisme. Riffaterre annonce, nous semble-t-il, le devenir de la signification comme structure que nous ramenons à sa forme minimale, la structure binaire. C'est dans ce sens que nous comprenons le phénomène de *poétisation*, c'est-à-dire d'une « *absolue dépendance du mot à l'égard de la*

¹²⁷⁰ BRUNET, Étienne : *Vocabulaire de Victor Hugo*. Paris, Champion Slatkine, 1988, p. 444. Retenons du vocabulaire représentatif dans *Les Contemplations* l'ensemble des substantifs que l'on peut considérer selon qu'ils soient connotés comme positifs ou comme négatifs, par la notion de bien ou de mal. Afin d'illustrer notre propos, nous marquons entre les parenthèses, à titre indicatif, la connotation par le bien comme positive (P) et la connotation par le mal comme négative après chaque terme : ombre (N), âme (P), ciel (P), astre (P), azur (P), fleur (P), deuil (N), pleurs (N), nuit (N), oiseau (P), rayon (P), aile (P), aube (P), herbe (P), gouffre (N), front (P), songeur (P), vent (N), abîme (N), amour (P), douleur (N), création (P), étoile (P), arbre (P), flot (N), clarté (P), aurore (P), lueur (P), onde (P), mystère (N), éternité (P), ange (P), tombeau (N), parfum (P), cendre (N), nid (P), rêve (P), firmament (P). Les termes de cette liste figurent parmi les 40 premiers termes les plus fréquents du vocabulaire spécifique dans *Les Contemplations*, cité de BRUNET, Étienne : *Vocabulaire de Victor Hugo*, op. cit., p. 467.

*structure*¹²⁷¹ » qui « *le protège de toute contamination par son emploi dans une autre structure*¹²⁷² ». Ainsi, « *il reste neutre s'il ne fait partie d'aucune*¹²⁷³ ».

L'aboutissement d'une telle poétisation à partir d'une structure binaire serait le phénomène de *vision hallucinatoire*, résultant d'une catégorisation individuelle et singulière. Le langage poétique qui advient ainsi, donnant accès à un monde surréel, correspondrait à un réinvestissement affectif individuel de la signification, à partir de la structure élémentaire joie / douleur et bien / mal, telle une transition de l'ordre physique à l'ordre moral, telle la fluidification des solides, la prolifération des formes, le passage d'une forme à l'autre, la dissolution des formes, comme les relève Riffaterre. L'hallucination, que nous interprétons en termes de l'investissement pathétique de la signification, c'est-à-dire la poétisation pathétique, consiste à remettre en question « *une permanence, une immuabilité des formes qui semblait acquise*¹²⁷⁴ ».

Comme le suggère Pierre Albouy dans les *Mythographies*, la connotation pathétique et éthique, cette organisation du monde à partir de la structure binaire à laquelle se soumet la catégorisation verbale, est loin d'être fixe. C'est là que l'on peut saisir à vif la création mythologique chez le poète, s'éloignant des diverses symboliques reçues auxquelles il adhère et qu'il s'approprie (celles des mythologies ou des religions à la fois occidentales et orientales). Nous pouvons constater, en effet, avec Pierre Albouy à propos de Victor Hugo que « *dans son œuvre, la lumière n'est pas toujours bonne*¹²⁷⁵ », ce que confirme l'écriture hugolienne particulièrement marquée par la figure de l'oxymore, celle de la coexistence et de l'indivision des contraires.

Ombre et lumière

Nous commencerons l'analyse de la lumière et de l'ombre chez Hugo par l'étude de Phillippe Lejeune, *L'ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo* qui permet de montrer que l'opposition ombre / lumière n'est pas originellement un système axiologique, investi des valeurs affectives ou éthiques. Tout d'abord, il s'agit des propriétés du monde visible dénué de sens affectif ou éthique mais qui seront peu à peu investies par

¹²⁷¹ RIFFATERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 219.

¹²⁷² *Ibid.*

¹²⁷³ *Ibid.*

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 235.

¹²⁷⁵ ALBOUY, Pierre : *Mythographies*, op. cit., p. 138.

la signification et érigées en symboles. Ainsi la lumière est-elle décrite d'abord comme une « *direction – ligne privilégiée, trajet, ligne tendue, intentionalité. Elle émane d'une source ponctuelle, et s'irradie dans toutes les directions. Elle a une vertu de communication [...] ¹²⁷⁶* ». La lumière représente donc notamment le centre – et, par conséquent, l'organisation autour d'un foyer. L'ombre est, au contraire, une « *masse informe, indéterminée, éparsée et envahissante, pareille à un gaz ou une eau qui se répand indistinctement, sans orientation ni aimantation ¹²⁷⁷* ». Contrairement à la lumière, l'ombre est tout d'abord le principe chaotique, sans source et sans centre, un espace désorganisé.

À partir de cette description première et neutre de l'opposition entre la lumière et l'ombre, se construisent leurs significations et la signification de l'univers. En effet, comme le suggère Lejeune, les deux notions génèrent toute la phénoménalité de l'univers poétique hugolien. Non seulement ils « *fournissent un langage imagé pour représenter tous les détours des sentiments, tous les mouvements de l'âme, toutes les idées, avec un symbolisme simple, mais efficace ¹²⁷⁸* », mais ce symbolisme s'étend jusqu'aux dimensions de l'éternité et de l'infini. Comment advient donc cette symbolisation?

Comme le notera Lejeune, l'opposition lumière / ombre devient signifiante du moment où Hugo pose le principe dialectique même comme principe premier de l'univers. Il procède ensuite par association des différentes oppositions avec l'opposition lumière / ombre – de sorte que « *tout peut s'exprimer simplement par deux signes : l'ombre et la lumière ¹²⁷⁹* ».

Lejeune constitue ensuite le paradigme de la lumière (être, vie, esprit, bien, vérité, beauté, liberté, amour, joie, paradis) et de l'ombre (néant, mort, matière, mal, erreur, laideur, esclavage, haine, tristesse, enfer), rappelant aussi qu'en dehors de ces termes, un vaste ensemble du vocabulaire est soumis, dans la poétique de Hugo, à ce même principe binaire (les formes, les degrés, les métaphores et objets symboliques connotés comme l'étoile, la neige, le lys, la fleur, le feu, etc.). Enfin Lejeune souligne que l'opposition entre la lumière et l'ombre symbolise l'opposition entre le bien et le mal car « *tout événement est transfiguré pour Hugo en un mélange d'ombre et de lumière : alors seulement il est assimilé, jugé, le bien et le mal dosés ¹²⁸⁰* ».

Le fondement conflictuel entre le bien et le mal de l'antithèse hugolienne et de l'organisation du monde hugolien en contraires est posé également par Paul Bénichou. Il

¹²⁷⁶ LEJEUNE, Philippe : *L'ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*, op. cit., p. 7.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

constate en effet dans *Les mages romantiques* que c'est conflictivement et non symboliquement qu'est soudée l'antithèse hugolienne : « loin qu'un des termes de l'antithèse puisse représenter l'autre, un combat les oppose, et c'est conflictivement et non symboliquement qu'ils accomplissent la loi de Dieu, étant entendu que la lumière doit progresser irrésistiblement aux dépens de l'ombre¹²⁸¹ ». Bénichou dresse sa liste du paradigme positif et du paradigme négatif du monde hugolien, posant que « c'est l'antithèse du physique et du moral, du mal et du bien, de l'ombre (chair, angoisse, ignorance) et de la lumière (esprit, extase, connaissance) qui est fondamentale dans l'univers de Hugo¹²⁸² ».

Enfin, notons que Max Milner soulignera au contraire le principe actif de l'ombre et de l'obscurité qui, à partir d'une impossibilité du regard, réveille le désir de voir ce qui est caché. L'obscurité et l'ombre deviennent les symboles du mystère universel dans lequel est plongé l'homme et le monde qui l'entoure – son origine, le but de ses actions. L'ombre devient elle-même la source du regard. Cette logique de l'effacement est à la fois angoissante et un principe créateur, de même que le Dieu hugolien engendre à la fois la joie et la souffrance, l'amour et la haine, comme le souligne Paul Bénichou. La lumière et l'ombre deviennent certes des phénomènes favorables à la symbolisation et à l'investissement affectif et sémantiques mais en même temps, l'opposition lumière / ombre perd alors sa pertinence comme système axiologique fixe. L'ombre n'est pas purement négative de même que Dieu n'est pas purement positif. La signification n'est pas construite au sein d'un système d'images et à l'intérieur d'une poétique cohérente, mais suivant les aléas de l'émotion lyrique du poète.

Dieu et Satan

L'opposition entre le bien et le mal qui oriente l'écriture, l'idéologie et la spiritualité de Victor Hugo est, dans les termes de Jacques Martin, « une vision centrale¹²⁸³ », puisque dans la pensée du poète « le moteur de l'histoire depuis trois mille ans, c'est la lutte du malaise contre le bien-être¹²⁸⁴ ». Ce conflit premier entre les forces antagonistes est donc au fondement de son univers poétique et romanesque ainsi que de sa création mythologique, comme le souligne Pierre Albouy.

¹²⁸¹ BÉNICHOU, Paul : *Romantisme français II, Les mages romantiques*, op. cit., p. 1279.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 1280.

¹²⁸³ MARTIN, Jacques : « Introduction générale. Indications biographiques. La religion de Victor Hugo » in *Analyses et réflexions sur Les Contemplations de Victor Hugo, Livres IV et V. La vie et la mort*, op. cit., p. 11.

¹²⁸⁴ *Ibid.*

Ce dernier considère comme point de départ de l'épopée *La Fin de Satan* conçue dans l'imagination de Hugo à partir du calcul entre le bien et le mal, le bonheur et le malheur et, enfin, l'amour et la méchanceté : « *Satan aime Dieu, et le méchant est malheureux*¹²⁸⁵ ». Mais partant de l'antagonisme des forces opposées, le vrai noyau du récit est constitué par le passage entre les sentiments de son propre bonheur et malheur vers l'éthique qui nous intéressera plus loin.

C'est sans doute grâce à l'homologie entre l'opposition bien / mal et Satan / Dieu que les figures antagonistes de Satan et de Dieu qui symboliseront ces deux forces opposées fondamentales auront une place primordiale dans l'univers mythologique et symbolique de Hugo. Ces figures relèvent du procédé d'allégorie qui est une des sources de la création mythologique chez Hugo. Fondée sur le pouvoir du langage, la mythologie hugolienne puise dans la métaphore, la personnification et l'allégorie et les confronte avec le réel.

La figure de Satan sera, par conséquent, forgée comme l'allégorie du mal, d'où sa genèse telle que la décrit Paul Zumthor dans *Victor Hugo, poète de Satan* : c'est en lui que « *se condense toute la souffrance, la lassitude et, pourquoi pas? l'espoir de tout ce qui n'est pas Dieu. De tout ce qui ne possède pas le bonheur*¹²⁸⁶ ». L'opposition bien / mal est donc parfaitement analogue à l'opposition Dieu / Satan qui en découle et qui n'advient qu'en fonction de ces valeurs. Le passage de l'affect au concept, c'est-à-dire de la douleur au mal s'effectue par l'allégorisation de la douleur et du mal par la figure de Satan. Elle est décrite par Paul Zumthor en ces termes : « *S'écrier, du fond de sa conscience de mage : je souffre! c'est dire: l'homme souffre depuis toujours. C'est nommer Satan. Plus encore que l'histoire, Satan représente l'âme de l'humanité ; l'âme tout court. Il est un phénomène intérieur au poète, ainsi qu'à tout homme*¹²⁸⁷ ».

Ainsi l'atome élémentaire du récit hugolien peut être articulé indifféremment comme le conflit entre le mal et le bien ou celui entre Satan et Dieu ; car « *en face de Satan, prince du mal et des criminels, Jésus résume toutes les saintetés*¹²⁸⁸ ». Satan en tant que représentation, allégorie du mal et de la méchanceté, s'oppose à la figure de Jésus-Christ qui incarne « *esthétique et une éthique de la souffrance*¹²⁸⁹ ». Contrairement au symbole, le recours à l'allégorie de ces concepts permet de représenter leur signification par l'action, comme la visée ou l'horizon de l'action, au sein d'un récit.

¹²⁸⁵ ALBOUY, Pierre : *La création mythologique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 118.

¹²⁸⁶ ZUMTHOR, Paul : *Victor Hugo, poète de Satan*. Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 37.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 257.

¹²⁸⁸ ALBOUY, Pierre : *La création mythologique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 263.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 284.

La narrativisation de leur sens (la séparation du signifié et du signifiant, dirait Tzvetan Todorov dans *Les théories du symbole*¹²⁹⁰) procède ainsi par son exemplification ; c'est par cette exemplification que s'établit le paradigme du bien relié au Christ et du mal relié à Satan. Tel serait, nous semble-t-il, l'horizon de la mythologie littéraire de Hugo, chargée du rôle qu'assigne Pierre Albouy, dans les *Mythographies*, au mythe. Ce dernier renvoie à « *une forme de pensée permettant d'appréhender une réalité mal connue ou peu connaissable, fascinante ou redoutable, voire inavouable. Il jouerait un rôle de compensation, analogue à celui du rêve, peut-être, soit qu'il permette à la pensée de s'élaner hors des limites de la raison, soit qu'il substitue à une réalité pénible une image qui la rende exaltante*¹²⁹¹ ».

Mais à quoi renvoie dans l'imagination hugolienne le concept de bien et de mal qui construisent la pensée mythologique et épique de l'œuvre hugolienne ? Sur quoi est fondé le sentiment de bonheur et celui de malheur et comment se manifestent-ils ? Le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » relie directement, nous semble-t-il, la notion du mal et sa manifestation, la douleur ; ou inversement, pose le mal comme l'effet suscité par la douleur :

Or, la première faute

Fut le premier poids.

Dieu sentit une douleur.

Le poids prit une forme, et, comme l'oiseleur

Fuit emportant l'oiseau qui frissonne et qui lutte,

Il tomba, traînant l'ange éperdu dans sa chute.

Le mal était fait. [...]

*Le mal, c'est la matière. [...]*¹²⁹²

Le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » retrace la constitution du concept de mal, apparu comme un pendant de la douleur, elle-même réduite à un effet de la matière. De même que l'opposition entre Satan et Jésus, l'opposition entre la lumière et l'obscurité seront connotées par ce conflit entre le mal et le bien et par l'opposition de la douleur à la joie à laquelle renvoie ce conflit. Satan, l'allégorie du mal, permettra la narrativisation de la

¹²⁹⁰ Par opposition au symbole qui unit le signifiant et le signifié : « *Le symbole est, l'allégorie signifie* » in TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977, p. 251.

¹²⁹¹ ALBOUY, Pierre : *Mythographies, op. cit.*, p. 269.

¹²⁹² HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations, op. cit.*, p. 388.

sensation de douleur qui devient, par conséquent, la dénotation du mythe. Inversement, Dieu permet par le même cheminement d'abstraction, de narrativiser la sensation de joie.

Le procédé d'abstraction et de symbolisation à partir de l'opposition entre le positif et le négatif est mis en œuvre dans la deuxième partie du discours de la Bouche d'ombre affirmant que « *tout est douleur*¹²⁹³ ». Au sein d'un rapprochement fondateur entre la matière et l'esprit, la faculté de souffrir génère le sentiment d'horreur non seulement au niveau des êtres vivants, mais au niveau de la matière. Une telle remise en question de la catégorie du vivant et de la sensibilité donne lieu à une mise en abîme qui conduit le poète à la strate la plus profonde de la signification du vivant même, la capacité de sentir la douleur, constitutive de la valeur et valeur elle-même :

Hélas! hélas! hélas! tout est vivant! tout pense!
La mémoire est la peine, étant la récompense.
Oh! comme ici l'on souffre et comme on se souvient!
Torture de l'esprit que la matière tient!
[...]
L'horreur fait frissonner les plumes d'oiseau ;
*Tout est douleur.*¹²⁹⁴

Enfin, comme nous l'avons vu lors des développements théoriques, ce qu'implique cette continuité entre la sensation de douleur et le concept de mal, dénoté par l'unique expérience de la douleur, vécue, ancrée dans le corps, inexprimable et impartageable en soi, est une spiritualisation des sensations, c'est-à-dire le passage de l'expérience corporelle, physique, à la signification spirituelle, mentale, abstraite, intellectuelle. C'est ce que suggère Emmanuel Godo dans *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*, posant la sensation de douleur – et, inversement, de joie – comme l'unique orientation de la signification et comme l'unique source de connaissance au-delà de la signification abstraite et formelle.

Il insiste, en effet, sur l'idée centrale de la « *connaissance par la souffrance*¹²⁹⁵ » chez Victor Hugo, notamment dans le recueil des *Contemplations* qui projette le poète en-deçà, au-delà du langage, du sens, de la raison. Si cette dernière « *condamne l'homme qui en fait sa seule source de connaissance à rester de l'autre côté du vrai et à n'en voir qu'une seule*

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 404.

¹²⁹⁴ *Ibid.*

¹²⁹⁵ GODO, Emmanuel : *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*, op. cit., p. 110.

*face – celle qui est explicable*¹²⁹⁶ », la sensation corporelle s’oppose à la fausseté, à la facticité, à la relativité de la signification. La connaissance vraie est une « *connaissance d’ordre pathétique et une raison sensible*¹²⁹⁷ ». Cette analyse s’inscrit clairement dans notre perspective d’une référence affective de l’acte d’abstraction et de signification. Nous souhaitons maintenant, enfin, aborder un troisième aspect de la poésie hugolienne qui met en scène la relation entre l’affect, le langage et la pensée. Il s’agit de la pensée éthique en tant que constitution des valeurs à partir de l’expérience affective, intime, des sujets lyriques.

Antithèse et éthique : une anomalie énonciative

Nous avons déjà posé précédemment que l’affect est inhérent au jugement éthique dans la mesure où sa structure bipolaire dénote les concepts du bien et du mal. Mais au-delà de la référence d’un jugement éthique, la question que suscite maintenant la notion de jugement ou de valeur éthique est l’espace intersubjectif comme lieu de constitution de cette valeur. L’éthique désigne la gestion particulière d’un tel espace instauré par le sujet non pas à partir de son propre corps, mais à partir du corps de l’autre, de *l’autre* corps, comme *orientation* et comme dénotation de ces concepts.

Nous assistons ainsi à un renversement de l’instance d’énonciation. L’acte éthique s’applique à toute praxis énonciative où l’énonciateur n’est pas la seule mesure de la signification produite. Il procède par le déplacement de la source de l’énonciateur vers l’énonciataire. Dans tout geste éthique, y compris la constitution de la signification dans le langage verbal, c’est la sensation de l’autre qui informe et oriente la signification énoncée par le sujet. Cette conception complète sur le niveau sémantique la thèse de l’altérité constitutive du discours chez Oswald Ducrot¹²⁹⁸ qui situe sa réflexion au niveau de l’énoncé.

Un tel renversement éthique, qui respecte toujours la référence affective de la valeur du point de vue substantiel, est opéré dans le poème « Croire, mais pas en nous ». Le renversement de la signification est bien motivée par la distribution bipolaire des charges affectives à partir des sensations de joie et de douleur ; mais cette fois, la source de l’orientation de la signification est extérieure à l’énonciateur. Il s’agit, précisément, de la prise en considération de l’autre par le sujet, c’est-à-dire d’un déplacement de la source de

¹²⁹⁶ *Ibid.*

¹²⁹⁷ *Ibid.*

¹²⁹⁸ DUCROT, Oswald : « Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation », *Le dire et le dit*. Paris, Minuit, 1984, pp. 171 – 233.

l'énonciation. Le principe constitutif de la signification à partir de la distribution bipolaire euphorique et dysphorique n'est pas intérieur, mais extérieur au sujet :

*Si lumineux qu'il ait paru dans notre horreur,
Si doux qu'il ait été pour nos cœurs plein d'erreur,
Quoi qu'il ait fait, celui que sur la terre on nomme
Juste, excellent, pur, sage et grand, là-haut est l'homme ;
C'est-à-dire la nuit en présence du jour ;
Son amour semble haine auprès du grand amour.
Et toutes ses splendeurs, poussant des cris funèbres,
Disent en voyant Dieu : Nous sommes les ténèbres !¹²⁹⁹*

C'est précisément ce que montre l'extrait suivant qui compare le comportement humain avec le comportement éthique idéal. Représenté comme divin et inatteignable, cet idéal du comportement humain peut être interprété comme le principe de déplacement de la source de la signification affective de l'énonciateur vers l'énonciataire dans son absoluité et radicalité. Le renversement éthique se manifeste au niveau superficiel, sémantique et logique, comme le rapprochement des contraires et il s'appuie sur l'immoralité irréductible de tout acte moral humain devant les actes divins.

Ce qu'insinue une telle comparaison, c'est le caractère toujours partiel du déplacement de la signification et de l'action en fonction de l'expérience de l'autre et vers le bonheur de l'autre. C'est aussi l'impossibilité de l'absolu renversement de la source de l'énoncé dans une situation d'énonciation, entre l'énonciateur et l'énonciataire. L'insuffisance et l'imperfection de l'énoncé éthique sont illustrées par les vers suivants où même faire le bien signifie toujours rester soumis au principe individuel, mortel, de la chair : « *Tâche de faire un peu de bien, coupe un lambeau / D'une bonne action dans cette nuit qui gronde, / Ce sera ton linceul dans la terre profonde*¹³⁰⁰ ».

Pour illustrer ce calcul éthique, nous proposons la lecture du poème « Les malheureux », centré sur le phénomène de l'acte de signification, de la signification en devenir. Nous pénétrons avec le poète dans une forêt profonde pour y trouver l'enseignement sur l'idée du bien et l'idée du mal. Savoir et décider – car il s'agit toujours, à partir du corps,

¹²⁹⁹ HUGO, Victor : « Croire, mais pas en nous », VI, 5, *Les Contemplations*, op. cit., p. 305-306.

¹³⁰⁰ HUGO, Victor : « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre... », VI, 2, *Les Contemplations*, op. cit., p. 303.

plus d'une pratique que d'une pure connaissance – ce qu'est le bien et le mal, implique une perpétuelle redéfinition de ces notions mêmes, l'impératif de la pensée qui est un constant effort. La morale chrétienne qu'incarne la position de Victor Hugo enseigne à l'homme que c'est l'instance de l'Autre qui est la source et l'origine première des concepts du bien et du mal. Cela mène de nouveau à l'incohérence sémantique et logique au niveau superficiel du discours où la douleur sera jugée comme bonne et le martyre comme joie :

*Quand je dis : "La douleur est-elle un mal ?" Zénon
Se dresse devant moi paisible, et me dit : "Non".
Oh ! le martyre est joie et transport, le supplice
Est volupté, les feux du bûcher sont délice,
La souffrance est plaisir, la torture est bonheur ;
Il n'est qu'un malheureux : c'est le méchant, Seigneur.¹³⁰¹*

La portée de l'émotion devient ici fondamentalement éthique. Dans un premier temps, en pénétrant la forêt dense et noire, Hugo part clairement du principe de la douleur et de la joie. La douleur dans sa dimension physique et corporelle est le point de départ même de la pensée de l'éthique comme le confirme le poète : « *Toujours un instinct me ramène / à connaître le fond de la souffrance humaine. / L'abîme des douleurs m'attire. [...] Je plonge dans les plaies¹³⁰²* ». À partir de ce niveau des sensations fondamentales, dans un deuxième temps, incarnant la morale chrétienne et kantienne, nous assistons à une vertigineuse combinatoire qui définit et fonde celle-ci, entre le soi et l'autre.

Le conflit éthique prend la forme d'une confrontation de son propre bonheur au malheur de l'autre ainsi que le supplice de son propre malheur en vue du bonheur de l'autre. Il conduit Hugo à qualifier sa propre souffrance de positive car qu'elle n'engage en rien la souffrance de l'autre. C'est seulement la souffrance de l'autre qui est définie négativement (comme source du malheur et comme signification du mal). Le renversement de la signification au sein de cette morale consiste à opposer son propre plaisir au plaisir de l'autre qui est donné comme supérieur, sa propre souffrance à la souffrance de l'autre dont elle affiche le primat. La signification est constituée à partir de l'énonciataire et non pas à partir de l'énonciateur de cette signification :

¹³⁰¹ HUGO, Victor : « Les malheureux », V, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 294.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 287.

*Oui, tomber dans la nuit quand c'est pour la lumière,
 Faire horreur, n'être plus qu'un ulcère, indigner
 L'homme heureux, et qu'on raille en vous voyant saigner,
 Et qu'on marche sur vous, qu'on vous crache au visage,
 Quand c'est pour la vertu, pour le vrai, pour le sage,
 Pour le bien, pour l'honneur, il n'est rien de plus doux.*
 [...]

*Ainsi, tous les souffrants m'ont apparu splendides,
 Satisfaits, radieux, doux, souverains, candides,
 Heureux, la plaie au sein, la joie au cœur ; les uns
 Jetés dans la fournaise et devenant parfums,
 Ceux-là jetés aux nuits et devenant aurores ;
 Les croyants, dévorés dans les cirques sonores,
 Râlaient un chant, aux pieds des bêtes étouffés ;
 Les penseurs souriaient aux noirs autodafés,
 Aux glaives, aux carcans, aux chemises de soufre...¹³⁰³*

Suggérant l'idée du mal subi comme l'ultime souffrance, Hugo pousse la pensée éthique à la perfection. Elle conduit à la redéfinition sémantique orientée par la soustraction de la joie du sujet et de l'absolutisation de la joie de l'autre. La forme extrême aboutit au culte du martyr, c'est-à-dire non seulement à l'acceptation et à la banalisation, mais à la valorisation de sa propre souffrance. Cette distribution des éléments conduit, de nouveau, à l'incohérence sémantique du discours du poète, en tant que source de la connotation. C'est pour cela que dans l'extrait cité, le souffrant est porteur des qualités euphoriques, connotées comme agréables et plaisantes – la splendeur, la satisfaction, la douceur ou encore le bonheur, de même que la plaie devient la source de la joie.

Un tel renversement qui anime l'antithèse éthique, motivé par ce que l'on a désigné, avec Molinié, la pulsion éthique, referme le recueil des *Contemplations*. Si la Bouche d'ombre annonce l'horizon d'un amour infini, cet amour ne peut être autre qu'éthique. Il renvoie à la pitié, c'est-à-dire au surgissement de la souffrance par la souffrance de l'autre, à la soumission de ses propres passions et actions aux passions de l'autre. La Bouche d'ombre incite, en effet, longuement à la sensibilité devant la souffrance : « *Pleurez sur les laideurs et*

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 292.

*les ignominies [...] Plaignez l'oiseau de crime et la bête de proie [...] Sur ces tombeaux vivants, marqués d'obscurs arrêts, / Penchez-vous attendris! Versez votre prière! [...] Ayez pitié, vous tous et qui que vous soyez!*¹³⁰⁴ ».

Dans le monde hugolien où « *les bonnes actions sont les gonds invisibles / De la porte du ciel*¹³⁰⁵ », la pitié construit le sens de l'histoire et du progrès. Le progrès désigne, en effet, dans les termes de Zumthor, le « *fait de la rédemption universelle par la pitié*¹³⁰⁶ ». L'avènement de la pitié comme progrès donne aussi le sens à la trilogie qu'ouvre *La Légende des Siècles*, que dénoue *La fin de Satan* et qui s'achève dans le couronnement de la partie *Dieu*, instaurant l'amour universel. L'opposition entre le bien et le mal pour Hugo ne peut être autre qu'éthique car « *le mal en effet ne semble jamais lui être clairement perceptible que sous son aspect social*¹³⁰⁷ ». Construire le sens de l'histoire, c'est aboutir de la pulsion à la pulsion éthique ; c'est convertir, ériger la sensation en une sensation éthique.

Nous empruntons, pour finir, le chemin amorcé par Jean-Marie Gleize dans son essai sur le recueil des *Contemplations* dans *Poésie et figuration*¹³⁰⁸ où il se demande à quoi correspond exactement la figure du poète face au schéma antithétique de la signification, tel un « *modèle du sens et de la représentation*¹³⁰⁹ ». La question semble pertinente dans la mesure où nous avons observé, en effet, qu'à l'instabilité et à l'incohérence sémantique d'un discours répond l'instabilité et l'incohérence énonciative. Au non-sens correspond-il ainsi un non-sujet ? Quel est donc ce « je » du poète et quel est son lien à l'antithèse ?

L'antithèse éthique, ce renversement des instances d'énonciation à partir de l'Autre, conduit, par le biais de l'antithèse sémantique (bien / mal, lumière / ombre, etc.), à la dichotomie première entre le moi et l'autre, entre le « je » et le « tu ». Bon et méchant, réel ou rêvé, visible ou lisible, vivant ou mort, le sujet de parole n'est jamais unique – il est substantiellement double.

La double nature de l'homme telle que l'annonce la Bouche d'ombre (« *cet être moyen, ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais, ni ange ni bête*¹³¹⁰ », écrit Pierre Albouy dans les *Mythographies*), ne peut-elle pas être l'interprétation du calcul énonciatif chez Jean-Marie Gleize entre la voix du poète et celle des morts ? Parler, c'est parler à l'autre, parler aux vivants et aux morts, à travers un langage commun, un langage humain – ou un langage à

¹³⁰⁴ HUGO, Victor : « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, *Les Contemplations*, op. cit., p. 404-406.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 406.

¹³⁰⁶ ZUMTHOR, Paul : *Victor Hugo, poète de Satan.*, op. cit., p. 49.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹³⁰⁸ Voir GLEIZE, Jean-Marie : *Poésie et figuration*. Paris, Seuil, 1983, pp. 62-76.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹³¹⁰ ALBOUY, Pierre : *Mythographies*, op. cit., p. 155.

moitié seulement humain et à moitié inhumain. Maintenir ce langage malgré son imperfection, ou précisément à cause de son imperfection, tel semble être le vœu inarticulé de Victor Hugo.

Nous avons ainsi reformulé le vœu – le même – de Michel Deguy qui ne cesse d'affirmer, à travers son œuvre, le rôle fondamentalement éthique de la parole et de la pensée. Nous étudierons dans l'étude qui suit les enjeux liés à la sensation même qui seule justifie cette primauté absolue du langage et de la pensée. Nous nous intéresserons au travail de symbolisation des sensations qui coïncide avec l'acte de perception et d'abstraction. Enfin, notre réflexion sera orientée vers le devenir de la sensation dans le langage verbal – et vers l'advenir du langage verbal dans la sensation.

Chapitre troisième : Corps éthique

Introduction : douleur physique et douleur psychique

Conformément à l'ensemble des analyses qui précèdent, nous souhaitons aborder, en dernier lieu, les différentes représentations sémiotiques des sensations fondamentales dans la perspective où elles permettent la mondanisation. Notons d'emblée que pour mieux nous en tenir à l'essentiel de notre propos, nous traiterons dans les analyses qui suivent surtout de la sensation de douleur, et cela en raison de la place qu'elle occupe dans l'écriture de Victor Hugo et de Michel Deguy, notamment dans les œuvres placées au cœur de notre travail. Nous ne proposerons qu'un nombre restreint d'analogies entre les deux sensations primaires, la joie et la douleur.

Néanmoins, malgré le fait que la sensation de joie se distingue substantiellement de la sensation de douleur, soulignons qu'elle obéit formellement à la même logique de structuration de l'affect que la douleur et qu'elle participe à la constitution du mondain suivant le même principe formel, en tant que surgissement premier du jugement. Le fonctionnement de ce principe fera l'objet de ce dernier chapitre de notre travail.

C'est dans une double perspective à la fois sémantique et sémiotique que nous proposerons de circonscrire la distance, en apparence purement rhétorique, entre la douleur et le mot douleur, et d'observer les propriétés de l'espace ainsi creusé. Nous aborderons la douleur dans son rapport à la constitution de l'identité du sujet, perçue notamment comme un corps *autre* dans son corps, comme soi-même dans un corps autre. C'est, enfin, dans l'étrangeté du corps souffrant que nous situerons l'origine de la voix – ainsi que l'origine de la langue en tant que voix.

En effet, ayant établi un lien entre la signification et la douleur, nous avons vu à travers les dernières analyses que, comme le suggère pertinemment Ophir Levy dans son ouvrage *Penser l'humain à l'aune de la douleur*, la douleur de même que le plaisir sont, en tant que mesure du comportement éthique, la mesure de l'humain. Suivant le propos de David Le Breton dans *L'anthropologie de la douleur*, la douleur n'est pas « *un simple flux sensoriel, mais une perception qui soulève d'abord la question du rapport au monde de l'individu et de*

*l'expérience accumulée à son égard*¹³¹¹ », elle est « *simultanément éprouvée et évaluée, intégrée en termes de signification et de valeur. Jamais purement physiologique, elle relève d'une symbolique*¹³¹² ».

C'est précisément cette obscure transition du physique au symbolique que nous voudrions commenter en envisageant la douleur à la fois comme information élémentaire, c'est-à-dire comme une forme élémentaire du mondain et, en même temps, comme l'unique façon authentique et totale d'accéder au monde, fragmenté en sensations de douleur et de plaisir. Comme nous l'avons indiqué précédemment, la douleur est une donnée fondatrice permettant d'orienter non seulement l'action de l'homme, mais aussi la signification symbolique et verbale telle qu'elle se manifeste dans les phénomènes de culture et de langue.

Nous considérons comme révélatrice de ce point de vue l'analyse de la construction sociale et culturelle de la sensibilité chez David Le Breton. Il affirme, en effet, que « *le seuil dolorifère auquel réagit l'individu et l'attitude qu'il adopte dès lors sont liés essentiellement au tissu social et culturel*¹³¹³ ». Une communauté construit donc à partir de la valeur assignée aux sensations lors de l'acte de symbolisation, à la fois la sensibilité, la culture et la langue, c'est-à-dire de diverses formes verbales ou non-verbales du mondain informé par la douleur et le jugement du sujet vis-à-vis de cette douleur, par l'attitude vis-à-vis de cette douleur.

Cette « *humanisation*¹³¹⁴ » de la douleur, selon Le Breton, est un moment fondamental dans la constitution de l'acte de signification, car les différences entre les multiples langues et cultures et la catégorisation du monde qu'elles proposent semblent correspondre aux différences de l'ordre de la dolorité, de la sensibilité, de l'excitabilité. Cela supposerait que les différences entre les langues naturelles sont justifiées par le fait que « *d'un lieu et d'un temps à l'autre les hommes ne souffrent pas sur le même mode, ni au même moment*¹³¹⁵ ». Cette hypothèse serait-elle tenable ?

Remarquons que le rapprochement entre un certain *seuil de tolérance à la douleur* et la vision du monde véhiculée par une langue est appuyé, nous semble-t-il, par l'affirmation d'une indivision entre le vécu et le langage, entre la sensation et l'abstraction, entre le corps et le mot. Nous revenons vers la question de la différence entre un concept tel que douleur et couleur, ou entre peur et fleur, pour ne choisir que des couples paronymiques. Le nom au contenu pathétique ne se confond pas avec l'affect même car il ne donne qu'un accès orienté

¹³¹¹ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*, op. cit., p. 14.

¹³¹² *Ibid.*

¹³¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹³¹⁵ *Ibid.*

et partiel à cet affect. C'est cette double face du mot et du corps que constate Ophir Levy dans son essai cherchant à montrer « *comment la douleur peut défaire le langage mais également comment le langage peut modifier la perception qu'a le sujet souffrant de sa douleur*¹³¹⁶ ».

Douleur et mot douleur

Le stoïcisme, philosophie fondée sur l'indifférence à la douleur physique, est un exemple parfait d'une telle modulation de l'attitude de l'homme à sa douleur et, de ce fait, de la valeur de celle-ci. À l'inverse, la capacité de l'homme d'amplifier et d'exagérer la valeur négative de la douleur est clairement assignée à l'expression de cette douleur, à sa représentation, à sa symbolisation. C'est ce qu'indique clairement La Fontaine comme le note Philippe Brenot dans *Les mots de la douleur* : « *La douleur, nous dit La Fontaine dans sa Matrone d'Éphèse, est toujours moins forte que la plainte*¹³¹⁷ ». Enfin, comme le soulignera l'auteur de cette étude sémantique et lexicale de la douleur, souffrir s'apprend à travers la culture.

La soumission de la douleur à l'abstraction conduit à l'évolution du concept de douleur à travers le temps et l'espace. Elle permet d'envisager la douleur comme l'objet de l'histoire ce que montre l'ouvrage *Histoire de la douleur* de Roselyne Rey. Rassembler ainsi et tenter d'interpréter les diverses caractéristiques de la sensation de douleur, d'un caractère incontestablement universel, n'est donc possible qu'à partir du moment où l'on pose l'indivision et la continuité entre la douleur et sa représentation qui inscrit la douleur, cet « *objet qui est par nature double, au croisement du biologique et du culturel ou du social*¹³¹⁸ » dans un devenir spatio-temporel. C'est cette double nature des sensations, à la frontière entre le corps et l'esprit, où la pensée est sentie, que nous nous efforcerons d'étudier dans l'analyse qui suit.

De même que la valeur et l'attitude à l'encontre de la sensation donnent sens à cette dernière, la sensation véhicule – ou constitue – l'information élémentaire sur le monde, façonne le mondain car il transforme le monde en valeurs. Nous avons, en effet, parlé du surgissement du corps, autrement invisible, insensible, au moment de l'irruption d'une émotion ou d'une sensation. À ce surgissement du corps qui, comme le remarque Le

¹³¹⁶ LEVY, Ophir : *Penser l'humain à l'aune de la douleur, op. cit.*, p. 35.

¹³¹⁷ BRENOT, Philippe : *Les mots de la douleur*. Bordeaux, L'Esprit du Temps, 1990, p. 9.

¹³¹⁸ REY, Roselyne : *Histoire de la douleur*. Paris, La Découverte, 2000 (première éd. 1993), p. 6.

Breton, « *dans la vie quotidienne en effet [...] se fait invisible, souple*¹³¹⁹ », nous rapprochons le surgissement du monde, à la fois sous la forme de l'action et du langage.

Appartenant à la fois à la dimension somatique et psychique du sujet, la sensation de douleur – de même que celle de plaisir – conduit à l'établissement de l'identité, de l'intégrité du sujet au sein d'un acte purement sémantique. Le moment qui nous intéressera sera la constitution du symbolique qui correspond à l'intersection de la douleur et de l'expérience de la *souffrance*, autrement dit entre la douleur physique et la douleur psychique. Comme l'explique Christiane Montadon-Binet dans l'article « Sur le concept de seuil de tolérance à la douleur », cette conversion de la douleur à la souffrance et leur rapprochement sera, en effet, particulier à chaque sujet et fondateur de son identité. L'auteur affirme la nécessité de discerner de « *grandes différences de variations individuelles à la douleur et au traumatisme*¹³²⁰ ».

C'est sur quoi insiste également Henri K. Kotobi dans son ouvrage sur la *Douleur dite "physique"* affirmant que la douleur est « *prisonnière de son nom*¹³²¹ ». Ce déterminisme sémantique ramène la réflexion sur la douleur directement à la continuité entre la sensation et l'acte de représentation, l'acte d'abstraction, le concept. Envisager séparément la douleur et son expression, de même qu'envisager la douleur à l'intérieur de la dichotomie douleur physique / douleur psychique, reflète clairement la vision dualiste de l'homme, maintenant la séparation entre le corps et l'esprit.

C'est pour cette raison que seule la conception de la parole comme déjà douleur ou plaisir, dans son indivision de la sensation, permet d'expliquer le constat de l'indicibilité de la douleur que nous rencontrerons à l'instant dans l'ensemble des ouvrages sur la douleur que nous avons consultés. Il nous semble, en effet, qu'au-delà de cette dualité douleur physique / douleur psychique *prisonnières des mots*, se trouve la séparation entre la parole et la sensation, entre la pensée et le corps.

Nous nous trouvons ainsi constamment devant l'aporie où, comme le formule Kotobi, « *l'expression verbale est un moyen apparemment simple et efficace pour communiquer sa douleur à autrui*¹³²² », tandis que la douleur « *arrive le plus souvent à*

¹³¹⁹ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*, op. cit., p. 23. Le Breton cite également l'expression de René Leriche désignant le même phénomène comme « *la vie dans le silence des organes* ».

¹³²⁰ MONTADON-BINET, Christiane : « Sur le concept de seuil de tolérance à la douleur » in LAFAY, Arlette : *La douleur. Approches pluridisciplinaires*. Paris, L'Harmattan, 1992, p. 78.

¹³²¹ KOTOBİ, Henri K. : *Qu'est-ce que la douleur? Tome I : La douleur dite "physique"*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 286.

¹³²² *Ibid.*, p. 42.

*échapper à toutes les tentatives d'appropriation par le langage*¹³²³ ». Mais cette coïncidence entre le surgissement de la douleur et l'insuffisance du langage à l'exprimer, semble relever d'une continuité entre la douleur et l'essence même du langage dont il faudra plus loin préciser les enjeux.

Enfin, ce même lien sémantique peut devenir en sens inverse le lieu de l'avènement des douleurs dites psychosomatiques. Comme le souligne Marie Santiago-Delefosse dans son étude « Trajet freudien et approches de la douleur physique », ce « *va et vient entre le biologique et le psychique*¹³²⁴ », entre la douleur et la souffrance, entre le corps et le langage, entre le mot et le mal, soulève le problème de la « *transformation de l'affect par conversion en douleur somatique et / ou du langage d'organe dans les névroses actuelles*¹³²⁵ ».

C'est pour cela qu'à partir de la capacité de constituer le mondain et la signification des sensations de douleur et de plaisir l'on va jusqu'à considérer, comme l'indique Ophir Levy, le souffrant et le bien-portant comme n'ayant rien en commun, comme deux populations à part vouées à l'incompréhension mutuelle. La douleur, tout comme le plaisir – suivant la philosophie du dolorisme¹³²⁶ de Julien Teppe résumé par Ophir Levy – « *n'est donc pas uniquement le portier qui nous ouvre l'accès à l'hôtel de la réalité ; elle en est la propriétaire et l'architecte*¹³²⁷ ».

Corps et mondain : sentir, percevoir, penser

La philosophie de la vie de Michel Henry ne cesse de confirmer l'idée du fondement de tout acte de perception et d'abstraction sur les sensations de douleur et de joie. Si le philosophe annonce la dichotomie substantielle de la modalité positive et négative comme tonalités affectives, en quoi il rejoint notre propos précédent sur le schéma minimal de la signification qu'est l'opposition ou le rapprochement des contraires, il insiste sur la nature identique de ces forces antagonistes.

¹³²³ *Ibid.*

¹³²⁴ SANTIAGO-DELEFOSSE, Marie : « Trajet freudien et approches de la douleur physique » in *La douleur. Entre jouissance et désir : une éthique du mal*. Revue Atelier d'écritures n. 4. Nantes, Département de psychologie, Université de Nantes, 1994, p. 66.

¹³²⁵ *Ibid.*

¹³²⁶ Le dolorisme est la « *théorie de l'utilité, de la nécessité, de l'excellence de la douleur* ». TEPPE, Julien : *L'apologie de l'anormal ou Manifeste du dolorisme* (1935). Paris, Vrin, 1973, p. 24, cité de LEVY, Ophir : *Penser l'humain à l'aune de la douleur, op. cit.*, p. 212.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 213.

Si ces « deux tonalités phénoménologiques originaires et fondamentales, *un souffrir pur et un jouir pur, s'enracinent a priori dans le "s'éprouver soi-même" qui constitue l'essence de toute vie concevable*¹³²⁸ », c'est précisément la possibilité de substituer « *les modalités positives aux modalités négatives qui déterminent le plus souvent l'action*¹³²⁹ ». Malgré notre intérêt porté plus à la douleur qu'au plaisir tout au long de cette analyse, nous insistons sur l'identité de la fonction de ces deux pôles du sentir vis-à-vis du processus de mondanisation et de sémiose.

La douleur est suivant Le Breton « *un memento mori qui ramène l'homme à l'essentiel*¹³³⁰ ». Elle devient une notion essentielle des Lumières et motive l'idéologie du progrès en tant que lutte contre la souffrance au sens le plus général, y compris la douleur physique et la maladie. Enfin, la douleur est constitutive de la science telle que la définit Nietzsche qui, en termes d'Ophir Levy, « *dans un aveu de soumission de l'esprit au corps [...] assigne à la science le but de procurer à l'homme le plus de plaisir possible et de lui éviter le moins de déplaisir possible*¹³³¹ ».

De même que son terme opposé qu'est la joie, la douleur est donc à la fois une limite du corps humain et une limite de la signification et de la connaissance. Le langage apparaît avec la douleur qui révèle le mondain de son énigmaticité en lui assignant une valeur. La douleur est à la fois la source et la limite du langage. Mais elle est insémiotisable dans la mesure où elle est l'unique matériau soumis à la sémiose et elle est, par conséquent, l'infiniment sémiotisable. C'est pour cette raison qu'Ophir Levy remarque dans son essai sur la douleur que « *les termes qui cherchent à identifier la nature de la douleur renvoient tous à un phénomène impalpable. Les notions de "sensation" ou d'"impression" laissent à l'appréciation de l'interlocuteur le soin de situer la douleur sur la carte de ses expériences*¹³³² ».

Ainsi le corps se fait invisible, s'efface, dès que s'éteint la douleur, ou dès que passe la joie, de même que la signification dans le langage ordinaire est perçue comme une évidence ou le réel. Au contraire, l'apparition d'une sensation bouleversante fait disparaître le langage et la signification qui véhicule un certain rapport à la sensation, une certaine valeur assignée aux sensations vécues, qui ne correspondent pas à la situation donnée vécue par le sujet.

¹³²⁸ HENRY, Michel : *Phénoménologie de la vie. Tome I : De la phénoménologie*. Paris, PUF, 2003, p. 71.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹³³⁰ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur, op. cit.*, p. 18.

¹³³¹ NIETZSCHE, Friedrich : *Le Gai savoir*, trad. fr. de Pierre Klossowski, Paris, éd. Gallimard, 1982, p. 61. In LEVY, Ophir : *Penser l'humain à l'aune de la douleur, op. cit.*, p. 14.

¹³³² *Ibid.*, p. 31.

Au contraire, donc, le surgissement de la douleur est décrit chez Le Breton de la même manière que le bouleversement dans la poésie, dans le cas de la métaphore qui déstabilise le réel et fait advenir une apparition, une hallucination : « *Toute douleur, même la plus modeste, induit une métamorphose, projette dans une dimension inédite de l'existence, elle ouvre en l'homme une métaphysique qui bouleverse l'ordinaire de sa relation aux autres et au monde. Elle est une figure étrangère et dévirante qui ne laisse pas de répit et persécute de son incessante torture*¹³³³ ».

Douleur et identité du sujet

Cela nous amène à soutenir pour la cohérence de notre propos, comme nous l'avons déjà amorcé, et en continuité à l'affirmation de Le Breton qui pose que la douleur brise l'identité du sujet, que la douleur, comme le plaisir, sont ce qui constitue cette identité. Ils l'informent et la forgent. Si la douleur brise l'identité du sujet, c'est qu'elle en forge une nouvelle, elle est à la racine même de l'action. Comme dans le cas du langage et de la signification, seule la douleur donne lieu à l'identité et elle seule peut la briser, la gommer puis la redessiner, la défaire et la refaire. Nous ne pouvons que reproduire la formulation de cette idée par Michel Henry dans toutes son élégance : « *À vrai dire le désespoir est bien une crise d'identité, mais non au sens d'une disparition, et ainsi d'une absence d'identité. Tout au contraire, dans le désespoir, dans la dépression, le moi est là plus que jamais. Parce que le désespoir a son site dans la vie et la concerne, c'est toujours un désespoir du moi et, bien plus, un désespoir du moi au sujet de lui-même*¹³³⁴ ».

Seuls le plaisir et la douleur conduisent à la prise de distance entre le Moi et le Soi (ou, comme le dit Fontanille, entre la chair et le corps propre) et à « *l'évidence de la relation à soi et au monde*¹³³⁵ » suivant David Le Breton. Le phénomène de constitution et d'effacement de l'identité du sujet se manifestent donc sous la forme d'un tel dédoublement du sujet par son corps, d'une soudaine fraction entre le sujet et le corps, d'une « *dualité insurmontable et intolérable* » où « *se scelle pour l'individu l'impression que son corps est autre que lui*¹³³⁶ ».

¹³³³ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*, op. cit., p. 25.

¹³³⁴ HENRY, Michel : « Souffrance et vie » in CHARBONNEAU, Georges et GRANGER, Bernard : *Phénoménologie des sentiments corporels. Tome I : Douleur, souffrance, dépression*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2003, p. 35.

¹³³⁵ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*, op. cit., p. 23.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 24.

Dans la perspective d'un tel surgissement du corps souffrant, d'une telle séparation du sujet et du corps endolori, Le Breton évoque l'image d'un fauve qui ronge l'intérieur du corps souffrant, Lacan parle suite à Freud de l'inquiétante étrangeté qui « *sur le plan clinique, consiste en un décalage existentiel de soi à son propre corps, ressenti comme celui d'un autre*¹³³⁷ », Levy souligne à propos de la « *douleur barbare* » les rapprochements entre la douleur et le démon qui se saisit du corps. L'impression de l'étrangeté de la douleur, de la séparation d'avec son propre corps renvoie à l'expérience d'une douleur absolue dans le sens où il s'agit d'une valeur, d'une intensité indéniable, restée sans représentation, sans nom, sans signification.

Nous pouvons d'une manière semblable aborder la sensation du plaisir du point de vue de la dénomination dans le langage. Suivant l'étude « *La jouissance. Essai d'analyse phénoménologique* » de Philippe Fontaine portant sur la phénoménologie de la jouissance chez Bataille, Lévinas, Marion et Henry, toute tentative d'instituer une phénoménologie du plaisir ou de la jouissance suscite des analyses semblables à celles de la douleur. Elles heurtent contre le caractère indicible de la sensation du jouir. La jouissance paraît incompatible avec la représentation et contraire à la pensée et elle se confond avec « *annulation de la conscience*¹³³⁸ », rapprochée de la dépersonnalisation, de l'annulation de la perception des critères phénoménaux habituels, d'une quasi perte de la conscience. Enfin, l'auteur souligne la conception de la jouissance comme *violence* chez Georges Bataille – ce qui nous ramène à la pensée graduelle et tensive de la signification.

Cette annulation de la conscience et de l'identité du sujet qui s'épuise dans le plaisir ou la douleur, bascule vers l'intimité profonde, l'absolue singularité du sujet, creusant dans l'impartageable. Ainsi la perte de l'identité ne serait-elle pas circonscrite par l'éloignement du social, du commun, du partageable ? Comme l'exprime Emmanuel Lévinas dans *Totalité et infini*, « *la personnalité de la personne, l'ipséité du moi, plus que la particularité de l'atome et de l'individu, est la particularité du bonheur de la jouissance*¹³³⁹ ».

La sensation de douleur ou de plaisir est une intimation, une singularisation du sujet en-deçà de ce qu'il partage au sein de la parole. Souffrir ou jouir signifierait méconnaître et abolir tout rapport à l'autre afin de se découvrir soi-même autre, se réinscrire dans le monde autrement, advenir à un soi inconnu. Unique source de la signification et de la sémiose, cette

¹³³⁷ LEVY, Ophir : *Penser l'humain à l'aune de la douleur*, op. cit., p. 22.

¹³³⁸ FONTAINE, Philippe : « *La jouissance. Essai d'analyse phénoménologique* » in CARRIQUE, Pierre (dir.) : *Phénoménologie des sentiments corporels. Tome III : Joie jouissance ivresses*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Éditeur, 2010, p. 66.

¹³³⁹ LÉVINAS, Emmanuel : *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris, Librairie Générale Française, 2008 (première éd. 1971), p. 119.

expérience singulière que procurent les sensations de plaisir et de douleur sont à la fois la condition de toute sémiologie et son abolition. Il s'agit de l'expérience de l'indicible douleur ou de l'ineffable plaisir, à une seule issue : le paradoxe d'une sémiologie impossible et par là même infinie. L'impossible sémiologie, c'est, en effet, la sémiologie de l'infiniment sémiotisable, du seul sémiotisable, où la douleur ou le plaisir sont vécus comme insoutenables, incroyables et irréels.

Suivant cette perspective Lévinas pose les deux principes fondamentaux de la jouissance, celui de son indépendance et de sa souveraineté : « *La subjectivité prend son origine dans l'indépendance et dans la souveraineté de la jouissance*¹³⁴⁰ ». À la jouissance, cette « *exaltation vibrante où le moi se lève*¹³⁴¹ » ainsi qu'à la douleur comme *corps visible et sensible* correspondra donc le devenir du monde en valeur et le surgissement du mondain. Mais comment passer de l'impossible, de l'indicible et de l'impartageable au mondain, au langage et au social ? Traitement premier de l'extériorité, connaissance première, racine de l'identité du sujet, la sensation de douleur ou celle de plaisir comme l'unique matériau de la sémiologie est, comme le rappelle Christiane Montandon-Binet dans l'étude citée plus haut, le « *point de convergence du psychique et du somatique, de telle sorte qu'il faille toujours envisager l'envers physique de son versant psychique et le retentissement psychique de son versant somatique*¹³⁴² ».

L'unique accès au monde, le corps polarisé – la douleur et le plaisir – donne lieu à la possibilité de l'avènement d'un acte de pensée, d'un acte de jugement¹³⁴³. Selon la perspective qu'esquisse Marc Richir dans *Le corps. Essai sur l'intériorité*, l'acte de pensée serait cet « *excès du sentiment dans le sentiment lui-même, qui se condense en quelque sorte en un noyau dur et se prend par là lui-même pour objet*¹³⁴⁴ ». La pensée désignerait un excès dans les affections « *qui en fait autre chose que de simples "signaux" du corps physique*¹³⁴⁵ ».

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁴² MONTADON-BINET, Christiane : « Sur le concept de seuil de tolérance à la douleur », *op. cit.*, p. 75.

¹³⁴³ Cette indivision substantielle entre l'acte de sentir et l'acte d'abstraction, entre le corps et la représentation, est ce que véhicule la philosophie « première » de Schopenhauer. Comme l'insinue l'étude sur sa pensée par Michel Henry dans *De la subjectivité (Phénoménologie de la vie, tome II)*, c'est parce que « *mon corps est l'unique objet dont je ne connais pas uniquement l'un des côtés, celui de la représentation ; j'en connais aussi le second, qui est celui de la volonté* » (SCHOPENHAUER, A. : *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. fr. de A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 170, cité in HENRY, Michel : *Phénoménologie de la vie. Tome II : De la subjectivité*. Paris, PUF, 2003, p. 119), que « *je connais l'essence intime des choses et que le voile se lève d'un coup sur tous les hiéroglyphes de l'univers* » (*ibid.*, p. 119). Suivant la même perspective que notre réflexion, la philosophie de Schopenhauer pose seule la connaissance de soi comme directe et la connaissance de tout le reste comme médiée.

¹³⁴⁴ RICHIR, Marc : *Essai sur l'intériorité*. Paris, Hatier, 1993, p. 16.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

La pensée serait proprement une sensation de la sensation – c'est-à-dire qui « *porte toujours en elle cet excès d'elle-même sur elle-même*¹³⁴⁶ ».

Mais définir l'acte d'abstraction à partir de l'excès du sensible sur lui-même semble impliquer une redéfinition du langage. L'expression verbale dénotée par une telle sensation aura, suivant la tripartition saussurienne entre la langue, le langage et la parole, trois dimensions fondamentales : la dimension sociale, la dimension abstraite (formelle) et la dimension corporelle. C'est la parole qui, nous semble-t-il, est située au degré zéro de l'abstraction. Elle n'est originellement ni expression ni imitation de la sensation : elle est analogue à la sensation, elle est simultanée à elle, elle se confond avec elle, et cela dans la voix, à la frontière entre le soi et l'autre, entre le corps et le social.

La parole entre douleur et plaisir

Entre la perte de l'identité du sujet et la sortie du langage, entre l'acte de sensation et l'acte d'abstraction, nous touchons ici, enfin, à l'unité entre la sensation et la signification. Nous trouvons, en effet, un lien fondamental entre la douleur et le langage dans les ouvrages traitant de la douleur en sciences humaines. La douleur est rapprochée de l'incommunicable chez David Le Breton ; de l'indicible et de la défaite du langage chez Ophir Levy. Le passage de la douleur au langage est donc opéré par le dysfonctionnement du langage. La douleur l'efface, le rend inefficace et impertinent, le vide de son sens. Néanmoins, il nous semble nécessaire d'apporter les précisions au sujet d'un tel lien entre la sensation et le langage, dans la perspective de la division des trois dimensions fondamentales du langage verbal que nous venons d'exposer.

La douleur est, chez Le Breton, mesurable comme un « *échec radical du langage*¹³⁴⁷ », elle « *suscite le cri, la plainte, le gémissement, les pleurs ou le silence, c'est-à-dire autant de défaillances de la parole et de la pensée ; elle brise la voix et la rend méconnaissable*¹³⁴⁸ ». Enfin, elle est la mesure même de l'impartageable car elle « *immerge dans un univers inaccessible à tout autre*¹³⁴⁹ » : elle « *tue la parole à sa source*¹³⁵⁰ ». Malgré

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁴⁷ LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*, op. cit., p. 39.

¹³⁴⁸ *Ibid.*

¹³⁴⁹ *Ibid.*

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

le caractère universel et proprement humain¹³⁵¹ de la douleur, la douleur relève du domaine de l'incommunicable : « *si l'homme dit l'intensité de la douleur, il sait par avance que nul ne la ressent à sa place ou ne la partage avec lui*¹³⁵² ». Elle voue le sujet à la solitude. L'expérience totale et authentique de la douleur ne peut être partagée que sur un mode partiel, incomplet, imparfait. Cette unique issue acquiert ainsi une portée absolue lorsque le sens de la douleur est échangé contre une forme symbolique.

Mais confondre l'acte de parole et l'acte de symbolisation, réduire l'acte de parole à cet acte de symbolisation, ce serait encore réduire le langage à l'abstraction. Si l'être ne ressent pas la douleur, mais n'est qu'en tant qu'il est douleur, de même le langage ne désigne pas la douleur comme un objet ou un contenu à part ; il *est* lui-même douleur, il ne peut être qu'en étant douleur.

La douleur est, par conséquent, déjà expression ; elle ne peut être autre qu'expression. Comme le pose la pensée de la douleur chez Martin Heidegger, « *son essence est originellement parole*¹³⁵³ ». Elle « *maintient la parole dans son essence, de telle façon que la parole comme telle manifeste la douleur*¹³⁵⁴ ». La parole n'est qu'en tant que parole d'un corps souffrant, d'un corps toujours nouveau, cherchant à devenir sujet, à devenir soi-même en tant que sujet. La parole est cette étrangeté du sujet à soi-même, cette étrangeté du corps dans son propre corps.

À la fois corps et pensée, au-delà du concept et de l'acte d'abstraction, de représentation et de symbolisation, si la douleur prend toujours forme, telle voix, intonation, attitude, gestuelle ou mimiques suivant le répertoire dressé par Henri Kotobi¹³⁵⁵, ces formes-là que nous désignons alors comme l'expression de la douleur n'apparaissent qu'en même temps que la douleur. La douleur devient la voix, le geste, la grimace. C'est notamment l'expression vocale qui est indivisible de l'acte de parole. Nous proposons d'étudier, par conséquent, le lien entre la voix et le sens, entre la parole et le langage, entre le signifiant et le signifié où l'énonciation, dans le domaine du langage verbal, est d'abord prononciation. C'est dans la voix que la parole reste corps et sensation.

¹³⁵¹ David Le Breton note que la douleur est « *sans doute l'expérience humaine la plus partagée, avec celle de la mort : aucun privilégié ne revendique son ignorance à son endroit ou ne se targue de la connaître mieux que quiconque* », *ibid.*, p. 23.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 41.

¹³⁵³ HOUILLON, Vincent : « La parole de la douleur. Méditation poétique heideggérienne » in CHARBONNEAU, Georges et GRANGER, Bernard : *Phénoménologie des sentiments corporels*, tome I, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁵⁵ KOTOBI, Henri K. : *Qu'est-ce que la douleur? Tome I : La douleur dite "physique"*, *op. cit.*, p. 54.

Si, en effet, Saussure nous apprend que la langue est une chaîne acoustique (qui concerne l'ouïe, du verbe *akousin*, entendre) – peut-on entendre l'abstraction ? Si la voix semble être le présupposé de tout langage verbal, ce dernier n'étant structuré en un réseau de différences qu'à partir du matériau sonore, vocal, continu, il s'ensuit que ce matériau est douleur en soi, telle qu'elle parle à travers le corps. C'est là que la parole de la douleur devient la parole du corps, afin de devenir celle du sujet. En continuité avec cette tentative d'un retour en-deçà de la signification abstraite, formelle, schématique, nous étudierons la question du contenu sémantique de la catégorie grammaticale des interjections.

C'est dans ce sens de l'indivision entre la douleur et la voix que Philippe Brenot parle dans *Les mots de la douleur* de « l'hystérisation de la douleur par le cri¹³⁵⁶ ». Si la voix est à l'origine du langage, à l'origine de la voix serait la douleur. Là où la voix creuse, façonne, module la douleur, la douleur creuse, commande, appelle la voix. Une telle théorie est soutenue par Darwin comme le souligne Brenot : le cri de douleur est, par conséquence, « le prototype et le fondement du registre vocal¹³⁵⁷ » puisqu'« il est possible que l'émission de sons vocaux n'ait été primitivement qu'une conséquence involontaire et sans but, des contractions de muscles thoraciques et laryngiens provoquées par la douleur ou la crainte¹³⁵⁸ ».

Réduite à son origine respiratoire, en-deçà des empreintes sonores que projette sur elle le système d'éléments qu'est le langage, la voix est la manifestation d'un jugement affectif premier. Son surgissement même est déjà parole. Elle est l'ébranlement physique, le surgissement du corps en tant qu'audible, inscrivant le sujet au monde. Si la parole est corps, elle est non seulement voix, mais aussi la respiration et le souffle.

De la voix dans la parole

Envisager la parole à partir du corps nécessite l'envisager du point de vue de l'énonciation et de la prononciation des sons. Ceux-ci ne signifient pas de la même manière que le sens des concepts abstraits. Cette signification s'ajoute au langage lorsqu'il apparaît dans sa forme acoustique, parlée, puisque, suivant Fonagy dans son ouvrage *La vive voix*, « le phonème, unité abstraite, ne peut apparaître dans le discours sous sa forme pure. Il doit être

¹³⁵⁶ BRENOT, Philippe : *Les mots de la douleur*, op. cit., p. 9.

¹³⁵⁷ *Ibid.*,

¹³⁵⁸ *Ibid.*, cité de DARWIN, Charles : *L'expression des émotions*.

réalisé, actualisé à l'aide des organes de la parole, la glotte, le pharynx, la langue, les lèvres. Or, il est impossible de faire fonctionner ces organes sans qu'ils puissent s'exprimer à leur tour, en ajoutant au message linguistique des informations de nature différente. Ceci peut être en rapport avec le fait que les organes "de la parole" n'étaient pas destinés initialement à véhiculer messages linguistiques, mais à remplir certaines fonctions biologiques¹³⁵⁹ ».

L'origine respiratoire des organes vocaux pourrait expliquer précisément le lien d'implication entre la voix et l'émotion. Ivan Fonagy constate que des différences entre l'expression de la joie et de la tristesse dépendent d'une série de symptômes non-vocaliques, mais qui façonneront directement l'émission de la voix. Ainsi le pôle de la tristesse donnerait lieu à un ensemble d'éléments tels que « *le relâchement de l'effort musculaire, le ralentissement du rythme respiratoire et cardiaque¹³⁶⁰* », tandis que « *le débit accéléré de la respiration et de l'articulation¹³⁶¹* » caractérise la joie envisagée comme « *un accroissement des forces vitales¹³⁶²* ».

C'est précisément cette portée explicitement sensible, somatique, de la langue que l'on souhaite mettre en relief. Nous proposons pour cela de suivre l'essai sur la voix d'Herman Parret qui souligne que chez Aristote la voix est un son déjà sémantisé car elle s'oppose à un son tel que la toux qui n'est qu'un bruit produit simplement par l'air inspiré. La sémantisation de la voix est selon cette conception conditionnée par l'emploi des cordes vocales. Ainsi la parole n'est que la position médiane de la voix dont l'ampleur s'étend de l'absence de sémantisation (la toux) jusqu'à la sémantisation intense qu'est le chant.

La toux pourrait être envisagée plus encore comme la non-sémantisation de la voix, comme l'interruption de la voix. Annonçant ainsi le silence, la toux serait la manifestation, la mise en scène de l'interruption, de la rupture de la continuité vocale. Le chant devient une véritable parole de la voix, une voix parlante¹³⁶³ hors langage. Mais entre les formes vocales asémantiques et le chant se situent les phénomènes intermédiaires, celui du rire, du cri et du sanglot.

Exprimant une vive joie, le rire est, en effet, sémantisé. Chargé, selon Parret, d'une certaine spiritualité même, le rire semble provenir d'une activité d'intellection et d'abstraction. Le rire se manifeste au niveau visuel et sonore. Il se réalise, en tant que voix,

¹³⁵⁹ FONAGY, Ivan : *La vive voix : essais de psycho-phonétique*. Paris, Payot, 1983, p. 23.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁶¹ *Ibid.*

¹³⁶² *Ibid.*

¹³⁶³ Selon la formulation d'Herman Parret, la voix devient dans le chant « *plus "voix" à cause de cette omniprésence de sons vocaliques* ». PARRET, Herman : *Bruit, son, ton, voix : un parcours aristotélicien*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. NAS, 2010, N° 113. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3384>> (consulté le 22/08/2012).

sur le temps expiratoire de la respiration. Il emploie, comme le cri, des voyelles – qui varient d'un rieur à un autre ou, chez le même rieur, d'une séquence à une autre. La sonorisation du rire est discontinue, séquentielle, irrégulière ; sa mélodie ainsi que son intensité sont variables, instables, imprévisibles.

De manière analogue au rire, la voix surgit, partiellement sémantisée, sous la forme du cri. Ce dernier est défini comme le « *modèle de base, en référence duquel vont pouvoir se réaliser plusieurs types d'actes expressifs, de la plus simple interjection à des formes d'expressions institutionnelles extrêmement complexes tels que des éloges funèbres, par exemple*¹³⁶⁴ ». Étendu entre l'interjection et les formes expressives institutionnalisées, le cri impose son expressivité et sa signifiante sous une forme graduelle, continue, non segmentée de la voix. S'opposant à la discontinuité de la pensée et du langage, il semble se confondre ainsi avec la gradualité de l'affect dans leur simultanéité et indivision.

S'esquisse ainsi, à travers le phénomène de la voix en tant que corps sonore, la continuité entre l'affect et le langage. En tant qu'expression de la joie ou de la douleur, le langage ainsi que la voix n'apparaissent qu'avec l'interjection. Nous avons suggéré, dans le chapitre précédent, que la langue garde les traces de cette sémantisation de la voix par l'affect, en rapprochant les formes sémantiques, traditionnellement envisagées dans leur portée conceptuelle et formelle, à la structure bipolaire des affects. Ce rapprochement aboutit à la pensée de la langue instituée qu'en tant qu'indivision entre l'affect et la voix, dans la mesure où la voix n'apparaît qu'avec l'affect.

Mais dans le sens où nous envisageons la notion de discours même comme une forme vocale, les différents actes et formes discursifs suivent également la structure bipolaire des affects. Dans *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Dominique Combe insiste, suivant une perspective conforme à notre propos, sur la continuité entre le cri et les formes expressives complexes, mises en place par la poésie : « *Le cri, l'interjection, comme actes de langage exclamationnels, peuvent faire naître, rhétoriquement, deux éthos (qui correspondent eux-mêmes à des "genres du discours") fondamentaux dans la poésie lyrique selon qu'il s'agit de célébrer, de louer, ou bien de déplorer, de regretter, de se lamenter. Les actes de langage "expressifs" de la poésie lyrique sont tantôt "positifs", tantôt "négatifs"*¹³⁶⁵ ».

Si les deux tendances correspondent aux deux grands genres, l'ode et l'élégie, la normalisation et la classification de ces formes poétiques reproduit le schéma bipolaire des

¹³⁶⁴ DANBLON, Emmanuelle : « Du cri au discours expressif : une approche généalogique de l'expression des émotions » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement, op. cit.*, p. 184.

¹³⁶⁵ COMBE, Dominique : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, J. Corti, 1989, p.171.

positions phoriques du sujet, attitude négative et attitude positive. Le schéma élémentaire de l'affect permettrait de classer ainsi non seulement les phénomènes vocaux tels que le rire ou le cri, mais également des formes vocales qui sont, du point de vue logique et social, plus complexes.

Langue comme acte interjectif

Nous venons d'insinuer que l'indivision entre l'affect et la voix, entre l'affect et le langage se déploie, dans sa forme originelle, au sein du phénomène d'interjection. Nous descendons ainsi vers la couche profonde de la signification qu'est l'indivision du signe et du corps, scellés par la voix. Si la voix est nécessairement simultanée à l'affect, la voix en tant que telle est déjà sémantisée. Elle est déjà représentation – de l'agréable et du désagréable puisque l'affect ne peut pas apparaître en-dehors de cette structure primaire.

Située à la frontière entre la signification et le bruit, l'interjection est soumise à l'intensité de la voix, à la mélodie, à l'intonation et elle garde, à travers ses éléments, l'aspect graduel de l'affect qu'elle exprime¹³⁶⁶. Elle est sémantisée, par conséquent, de manière comparable au chant, au rire et au cri. Mais étant relativement courtes, les interjections sont en même temps conçues sur un mode discontinu, en tant qu'unités vocales¹³⁶⁷. Elles sont proches en cela des autres catégories grammaticales fondées sur un système phonétique. L'interjection peut être définie, par conséquent, comme un son séparé proche du phonème, tout en ayant une signification d'ordre affective. Elle est proche en cela des noms abstraits, et plus précisément des noms de sentiments.

Lucien Tesnière répertorie dans son étude « Sur la classification des interjections », trois principales variétés des interjections ; sensibles, émotives et intellectuelles. Mais c'est la première classe seulement qui procède par la vocalisation et la sémantisation, exprimant les « *sensations encore toutes proches du monde extérieur et matériel*¹³⁶⁸ ». Tandis que dans l'interjection émotive, la sensation et l'abstraction sont présentes de manière égale, et que dans l'interjection intellectuelle, l'abstraction prévaut sur la sensation, l'interjection sensitive

¹³⁶⁶ Concernant l'histoire de la notion d'interjection et des limites de la catégorie grammaticale qu'elle désigne, en fonction à sa dénotation, nous renvoyons à l'ouvrage de Yana Grinshpun, *Ô : Entre langue(s), discours et graphie*. Paris, Éditions Ophrys, 2008.

¹³⁶⁷ Il ne s'agit pas de simples sons, dans le sens des phonèmes dans leur indivision de la signification. L'interjection est un son vocal ou une unité vocale, c'est-à-dire un son sémantisé, même s'il reste pré-langagier.

¹³⁶⁸ TESNIÈRE, Lucien : « Sur la classification des interjections », extrait des *Mélanges P. M. Haškovec*. Brno, Globus, 1936, p. 350.

ne comporte aucune dimension logique. Elle émerge dans la pureté du contact entre la voix et le corps au sein d'un langage premier.

Dans *Les particules énonciatives*, Jocelyne Fernandez rattache l'interjection, suivant une conception traditionnelle, à un vide sémantique, opposé aux séquences discursives à forte teneur informative. L'interjection, telle une voix destituée du concept, est assimilée à des « *pauses remplies*¹³⁶⁹ », c'est-à-dire des instants d'hésitation, de réflexion, de construction du sens. Le creux conceptuel de l'interjection est indiqué, en termes d'une incomplétude informative, également par Claudine Olivier qui définit dans *Traitement pragmatique des interjections en français* la cohérence de la catégorie des interjections à partir de la réalisation d'une « *incomplétude en accord avec leur forte expressivité*¹³⁷⁰ ».

Les interjections peuvent, en effet, être considérées comme des demi-mots. Le mot est de manière générale défini comme une suite de sons ayant une fonction à l'intérieur de la phrase. Les interjections diffèrent des mots par une forte présence des voyelles et une faible présence de consonnes : *ah ! ha ! eh ! hé ! ô, oh ! aïe !* etc., mais aussi *bah ! bof ! brrr ! ouille ! peuh ! pouah !* etc. Notons également que dans la plupart des cas, les interjections exprimant la sensation ne sont composées que d'une seule syllabe, elle-même composée de deux phonèmes.

C'est en cela que les interjections s'apparentent à des archétypes de mots. L'interjection résulte d'une codification de la forme vocalique qu'est le cri. Entre l'affect et la voix, entre la référence profonde affective et le cri, les interjections sont la condition de la capacité linguistique de tout individu ; elles sont le sous-bassement de l'acte de parole. Crier, chanter, parler implique nécessairement l'indivision entre la voix et l'affect, tel un corps sonore, corps parlant. Ni le cri, ni le chant, ni la parole n'existent pas à part : ils sont substantiellement déposés *dans* la voix et *dans* l'affect.

Comment la voix signifie-t-elle ? Comme le rappelle Herman Parret dans *La voix et son temps*, les qualités essentielles de la voix, porteuses de la signification, sont l'intonation, le volume, la hauteur, la mélodie, l'accent, le rythme ainsi que des qualités personnelles, purement physiques : la couleur (métallique, chaude, mielleuse, sombre, douce, aigue) et le timbre. Nous verrons à travers l'étude qui suit qu'en effet, la signification de l'interjection est portée essentiellement par l'intonation, la longueur, le volume et le débit du son émis qui sont les grandeurs de l'intensité vocale.

¹³⁶⁹ FERNANDEZ, Jocelyne M. M. : *Les particules énonciatives dans la construction du discours*. Paris, PUF, 1994, p. 247.

¹³⁷⁰ OLIVIER, Claudine : *Traitement pragmatique des interjections en français*. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, p. 48, in GRINSHPUN, Yana : *Ô : Entre langue(s), discours et graphie. op. cit.*, p. 93.

Mais cela signifie qu'il n'est pas aisé d'envisager l'interjection comme un mot dans le sens que la linguistique lui assigne traditionnellement. Il semble même, de manière semblable que dans le cas de l'onomatopée, que ce n'est qu'à partir de son partage, d'un côté, et à partir de sa transcription graphique de l'autre, que l'interjection accède au statut du mot, c'est-à-dire qu'elle devient une unité signifiante.

En effet, il est possible d'identifier la signification à partir des grandeurs et des qualités purement vocaliques. Signalons à ce propos l'hypothèse de Jocelyne Fernandez dans *Les particules énonciatives* selon laquelle les interjections remplissent le rôle de l'intonation. S'appuyant sur l'étude des interjections en fonction de l'intonation dans plusieurs langues, l'auteur avance un « *principe linguistique général selon lequel une langue doit utiliser des PEN [particules énonciatives] en proportion inverse de son degré d'utilisation de l'intonation*¹³⁷¹ ». Quelle est cette signification commune aux interjections et à l'intonation ? Comment l'intonation signifie-t-elle ?

Porteuse du sens, l'intonation résulte d'une sémantisation de la voix car, comme l'exprime Joëlle Gardes-Tamine, « *les faits prosodiques constituent de véritables unités linguistiques*¹³⁷² ». La voix est porteuse de la valeur affirmative, interrogative ou exclamative de la phrase et permet l'organisation de l'énoncé en unités – en séquences mélodiques. Elle devient ainsi une véritable syntaxe première, entièrement soumise à son référent affectif. Bien que les éléments prosodiques du discours soient traditionnellement conçus comme suprasegmentaux, ils pourraient être envisagés, telle une syntaxe vocale, non pas dans leur opposition, mais dans leur continuité, réciprocity et affinité avec la syntaxe.

La séparation entre le niveau phonologique des *représentations phonétiques* et le niveau sémantique, celui des *formes logiques*, n'est pas dû à leur incompatibilité comme l'affirment les auteurs de *L'intonation de l'acoustique à la sémantique* mais à leur complémentarité : la voix devient le lieu de l'avènement des formes logiques et, en les accueillant, la condition même de leur constitution. Une telle conception soutenue notamment par Chomsky, permet de contester les phénomènes d'évolution et de perfectionnement des différentes langues.

La phonologie devient donc elle-même un système sémantique et syntaxique en soi qui dépend substantiellement de la voix, tandis que traditionnellement, la linguistique

¹³⁷¹ FERNANDEZ, Jocelyne M. M. : *Les particules énonciatives dans la construction du discours*, op. cit., p. 249.

¹³⁷² GARDES-TAMINE, Joëlle : *La grammaire I. Phonologie, morphologie, lexicologie*. Paris, Armand Colin, 1990, p. 20.

exclut « toute possibilité d'interaction directe entre phonologie et sémantique¹³⁷³ ». L'interjection reflète précisément la continuité entre le niveau vocal et le niveau intelligible de la langue. Elle est à la fois l'expression d'un cri et porteuse de la valeur exclamative de la phrase¹³⁷⁴ où l'expressivité du cri se manifestera, par conséquent, comme un phénomène syntaxique.

Souvent séparé du reste de la phrase ou du syntagme par un signe de ponctuation (point d'exclamation, point d'interrogation, virgule), la charge affective de l'interjection est telle qu'elle constitue une unité phrastique à part, comme s'il s'agissait d'un syntagme ou d'une phrase en soi.

De même, dans l'étude « Subjectivité et émotion dans la prosodie de parole et du chant : espace, coordonnées et paramètres », Geneviève Caelen-Haumont et Bernard Bel montrent comment les structures prosodiques de la langue deviennent le lieu d'expression de l'affectivité. La parole, contrairement au chant, au rire ou au cri, obéit à une neutralité tonale caractéristique pour l'expression commune et partagée, telle qu'elle s'oppose à la voix chantée. Cette neutralité de l'intonation dans la parole est instaurée à l'intérieure de chaque communauté linguistique ; elle est de nature sociale.

Si l'intonation représente, en effet, une prosodie partagée et sociale, c'est-à-dire un système de signification en soi, elle s'oppose au phénomène de *mélisme* défini comme « figure mélodique sur l'étendue du mot, telle que le nombre de notes perçues est supérieur au nombre de syllabes¹³⁷⁵ ». Le mélisme est propre aux structures prosodiques du chant (de la parole chantée) et il est généré, contrairement à l'intonation, au niveau individuel. L'intonation propre à une langue ou à un dialecte est la prosodie canonique, commune, d'une unité linguistique, tandis que le mélisme se manifeste par l'incohérence entre l'unité linguistique et la prosodie : celle-ci ajoute au discours une valeur non linguistique, essentiellement affective. L'intonation permet donc d'illustrer le phénomène d'adhésion de l'individu à une structure sociale (de la même manière que l'interjection est une codification des cris), tandis que le mélisme renvoie à la position psychologique contraire, c'est-à-dire à la rupture et à la dissociation entre l'individu et la communauté.

¹³⁷³ ROSSI, Mario, DI CRISTO, Albert, HIRST, Daniel, MARTIN, Philippe et NISHINUMA, Yukiro : *L'intonation de l'acoustique à la sémantique*. Paris, Klincksieck, 1981, p. 307.

¹³⁷⁴ Malgré le fait qu'elle exprime les diverses attitudes, le plus souvent affectives, du sujet envers un objet, une personne ou une situation, telles que la stupéfaction, l'étonnement, la peur, la tristesse et leurs nuances, ces affects ont tous en commun la modalité exclamative de leur expression. Par conséquent, souvent l'interjection n'a pas d'autre valeur que de signaler le caractère exclamatif de la phrase.

¹³⁷⁵ CAELEN-HAUMONT, Geneviève et BEL, Bernard : « Subjectivité et émotion dans la prosodie de parole et du chant : espace, coordonnées et paramètres » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*, op. cit., p. 192.

Emmanuelle Danblon explicite, dans l'étude « Du cri au discours expressif : une approche généalogique de l'expression des émotions », la codification du cri lors de laquelle la généralisation et le partage social conduisent au passage du cri à l'interjection. Alors que le cri est, en effet, purement déictique, c'est-à-dire singulier dans l'espace et le temps de son surgissement, réduit à « *l'occurrence singulière d'une réaction à un stimulus, lui aussi singulier*¹³⁷⁶ », l'interjection serait applicable à une classe de situations plus générale.

L'auteur délimite ensuite une deuxième séparation entre le cri et l'interjection en considérant l'interjection comme une capacité d'imitation pré-linguistique. La capacité d'acquisition et du partage des interjections au sein d'une communauté explique l'incontestable caractère linguistique des interjections : elles obéissent en partie au principe arbitraire du signe. Notons à cette occasion que le refus, chez Saussure, du caractère conventionnel et social des interjections réduites aux « *expressions spontanées de la réalité, dictées pour ainsi dire par la nature*¹³⁷⁷ » nous paraît contestable.

En effet, l'argument de la différence des interjections d'une langue à une autre plaide en faveur du lien arbitraire et par là nécessaire entre le signifié et le signifiant. Michel Deguy écrit dans *Jumelages*, suivant la perspective du devenir du cri en nom, que plus que le commencement de la parole, l'onomatopée est la « *figure d'un faire nom pareil au premiers faire*¹³⁷⁸ », où le passage du son au nom correspond à l'acte de réitération, de répétition du son.

Mais mis à part le phénomène de partage, si nous posons, en parfaite concorde avec le propos de Danblon affirmant que l'interjection devient ainsi le « *premier acte expressif formé sur le modèle du cri*¹³⁷⁹ », nous ne pouvons pas toutefois accepter l'idée d'une genèse purement mémorielle, conventionnelle et sociale de l'interjection à partir du cri. Il nous semble que c'est, ensemble avec la généralisation et le partage social du cri, l'écriture, comme le plus haut degré d'institutionnalisation du signe, qui sépare l'interjection et le cri. C'est la transcription graphique qui institue la langue à l'intérieur de la voix, à partir d'elle et en dehors d'elle. S'il est vrai que l'interjection est, en effet, la transcription du cri, c'est cet acte de transcription qui donne lieu non plus au cri mais à l'interjection.

¹³⁷⁶ DANBLON, Emmanuelle : « Du cri au discours expressif : une approche généalogique de l'expression des émotions » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*, op. cit., p. 184.

¹³⁷⁷ SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale*, op.cit., p. 102.

¹³⁷⁸ DEGUY, Michel : « L'onomatopée » in *Jumelages*, op. cit., p. 30.

¹³⁷⁹ DANBLON, Emmanuelle : « Du cri au discours expressif : une approche généalogique de l'expression des émotions » in COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*, op. cit., p. 184.

Si la langue commence avec la voix, si la langue surgit en tant que voix et la voix en tant que langue, ce n'est qu'à partir de l'écriture que la voix et la langue se séparent : on n'entend plus la voix, on la voit en tant que langue. C'est pour cela que du point de vue linguistique, on parle une langue, on ne parle pas une voix – alors que l'on pourrait dire, de la même manière, qu'on parle sa propre voix à travers une langue commune, partagée.

Si la voix est absente de la linguistique moderne, c'est précisément parce que la voix est réduite au son, au phonème destitué de sa continuité vocale. Le phénomène phonétique est réduit au phénomène acoustique : l'unité sonore est privilégiée à la continuité phonétique. Le phonème est considéré dans sa forme différentielle et abstraite où la parole advient à partir de l'articulation plus qu'à partir du souffle. Mais derrière la parole, la voix se cache comme un fantôme qui se tient en silence derrière les apparences.

Avant d'être articulé, le son est une matière amorphe, celle du souffle ; il coule librement et indéfiniment, il se verse et se déverse, il bouleverse, écrase, accable ou afflige parfois. La langue comme articulation est en continuité avec le souffle, qui est déjà là et qui est d'abord et déjà autre chose. Nous parlons ainsi deux langues : une langue de surface, la langue buccale, discontinue, articulée, celle des sons distincts, des unités de signification ; mais en même temps, une langue profonde, la langue du corps, celle de la respiration, du souffle et de la voix. Se dire et dire le monde sont inséparables et complémentaires. Se dire, c'est dire son corps vivant ; dire le monde, c'est le dire à travers ce corps : dire, c'est donc d'abord sentir. La parole et la pensée se joignent au mouvement, poursuivent le souffle, l'intègrent. Le souffle, c'est-à-dire le corps, est la première connaissance et la première parole.

C'est Aristote qui assigne à la voix toute son expressivité et capacité sémiotique. Il ouvre son traité *Sur l'interprétation* en affirmant la nature sensible de l'acte de signification. Il pose ainsi la continuité entre le sens et le sensible, entre la pensée et le corps : « *On sait d'une part que ce qui relève du son vocal est symbole des affections de l'âme et que les écrits sont symboles de ce qui relève du son vocal ; [...] ce dont ces symboles sont en premier lieu des signes – les affections de l'âme – sont identiques pour tous, comme l'étaient déjà les choses auxquelles s'étaient assimilées les affections*¹³⁸⁰. » Si le langage renvoie directement

¹³⁸⁰ ARISTOTE : *Sur l'interprétation*. 1, 16a. Trad. fr. de Catherine Dalimer. Paris, Flammarion, 2007, p. 261. Pour comparer, nous citons le texte aussi dans la traduction de J. Tricot (Paris, J. Vrin, 1994, p. 77) : « *Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix. Et de même que l'écriture n'est pas la même chez tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, bien que les états de l'âme dont ces expressions sont les signes immédiats soient identiques chez tous, comme sont identiques aussi les choses dont ces états sont les images* ».

aux affections de l'âme, aux états de l'âme, c'est parce qu'il est inséparable de la voix, parce qu'il est voix, celle-ci étant inséparable du corps sensible, du corps affecté.

C'est dans son *Traité de l'âme* qu'Aristote précise l'expressivité affective de la voix : « *Quant à la voix, elle constitue la sorte de son qu'émet un être animé.*¹³⁸¹ » La voix est une manifestation de la vie, renvoie à la vie même : un corps *affecté* est un corps animé et la voix n'est souffle qu'en étant la vie. Comme le souligne Jérôme Laurent dans son article sur la voix humaine chez Aristote, « *la pensée ne vit que de ce qui lui est donné par le monde et nos paroles expriment la première traduction de la chose en affects. Supportée par la double finalité naturelle de la respiration, la voix retrouve la nature en disant l'être tel qu'il est*¹³⁸² ».

En rattachant la voix à la vie, Aristote confond la voix et la parole, en même temps que l'émotion et la pensée. La vie devient le principe unificateur, le principe profondément matérialiste où la pensée est un attribut du corps animé : « *Pour Aristote, la pensée met en jeu l'homme tout entier des pieds à la tête. [...] Ce n'est pas la distinction de l'animal rationnel par rapport aux autres animaux qui intervient, mais celle de l'animé et de l'inanimé. La voix est essentiellement manifestation de la vie*¹³⁸³ ». La conception aristotélicienne rend au langage, dans sa profondeur rationnelle, sa dimension originelle, somatique. Mais le langage verbal s'impose au corps de deux manières distinctes, selon que l'on se situe du côté de la production ou de la réception, en tant que souffle et articulation d'un côté, en tant qu'écoute et entente de l'autre.

Voix et entente

Dans la perspective que nous avons déjà amorcée, nous revenons, par le biais de la pensée de la voix, vers la nécessité d'envisager la signification, au sein de la linguistique moderne, à partir de la linguistique d'énonciation où l'instance de parole est nécessairement une instance corporelle. Le langage ne peut signifier qu'en tant qu'il est acte de parole, qu'en

¹³⁸¹ ARISTOTE : *De l'âme*. Trad. fr. de Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993, p. 178, II, 8, 420b. Nous donnons la suite du développement : « *Aucun des objets inanimés n'a, en effet, de voix. [...] Tout son produit par un animal n'est pas, en effet, vocal, comme nous disions. Car on peut aussi émettre un son avec la langue ou lorsqu'on tousse. Il faut, au contraire, un organe percuteur animé et qui s'accompagne d'une certaine représentation. Car la voix constitue un son significatif, et non le bruit de l'air inspiré, comme la toux* ».

¹³⁸² LAURENT, Jérôme : « La voix humaine » in ROMEYER DHERBEY, Gilbert : *Corps et âme. Sur le De Anima d'Aristote*. Paris, J. Vrin, 1996, p. 185.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 170.

tant qu'il renvoie à l'acte de parole. Maingueneau souligne dans *Pragmatique du discours littéraire*¹³⁸⁴, suivant cette même perspective, la différence entre la communication écrite et orale - ou *vocale*. Il propose de considérer, à propos de la communication littéraire, la lecture comme l'énonciation dans le sens où les graphèmes, la transcription écrite n'a de sens qu'une fois réinvestie par le souffle et par la voix.

Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne à ce propos la nécessité de distinguer l'énonciateur *loquent*¹³⁸⁵, dans la communication orale, de l'énonciateur *non-loquent*, lors d'une communication écrite. Selon que la parole est prononcée ou écrite, elle sera entendue ou lue. C'est précisément cette dimension auditive de la parole qui est célébrée par Mikel Dufrenne dans *L'œil et l'oreille*, dans toute sa portée phénoménologique. Dénonçant la primauté du sens de la vue sur les autres sens, il tente de rétablir le lien entre le mondain et l'ouïe. Il avoue que la capacité de la vue de *visualiser* et de maîtriser à la fois l'acte et son objet n'est pas égalée par l'ouïe et constate l'insuffisante *clairvoyance* de l'ouïe vis-à-vis de la vie. Il met en relief néanmoins l'importance de la polysémie du mot *entente* où « *entendre peut signifier comprendre, et la théorie des facultés attribue la compréhension à l'entendement. L'ouïe inspire donc une métaphorisation analogue à celle que suscite la vue*¹³⁸⁶ ».

La distance se raccourcit ainsi entre l'acte d'audition et l'acte d'abstraction. Roland Barthes pousse dans « Écoute »¹³⁸⁷ l'audition et l'abstraction jusqu'à leur fusion. Barthes propose, en effet, la distinction, proche de celle entre voir et lire, entre entendre, phénomène physiologique, et écouter, phénomène psychologique. C'est à partir de cette distinction qu'il parvient à réfléchir sur la proximité entre la perception et l'abstraction, entre les sens et la pensée. Comme le souligne Herman Parret, cet acte simultané d'écouter-interpréter constitue chez Barthes une hiérarchie. Elle commence par l'écoute des indices, toute naturelle, comme chez les animaux, leur permettant de percevoir correctement la nature et la maîtriser. Elle se poursuit avec une « *écoute déchiffreuse*¹³⁸⁸ », l'écoute des signes, herméneutique, qui est une « *écoute du secret, de ce qui est embrouillé et muet*¹³⁸⁹ ». Enfin, il y a l'écoute la plus attentive qui n'a pas lieu au niveau de ce qui est dit mais qui vise plutôt le sujet qui parle dans un espace intersubjectif.

¹³⁸⁴ MAINGUENEAU, Dominique : *Pragmatique du discours littéraire*. Paris, Dunod, 1997.

¹³⁸⁵ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage, op. cit.*, p. 27, repris de MAILLARD, Michel : « Essai de typologie de substituts diaphoriques » in *Langue française* 21, 1974, p. 55-71.

¹³⁸⁶ DUFRENNE, Mikel : *L'œil et l'oreille*. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 48.

¹³⁸⁷ BARTHES, Roland : « Écoute », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982, p. 217-230.

¹³⁸⁸ PARRET, Herman : *La voix et son temps*. Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 97.

¹³⁸⁹ *Ibid.*

Plus encore que la signification abstraite, formelle, logique, circulant entre la dénotation et le sens, c'est le support ou le matériau de cette signification verbale qui importe. Les signes n'ont de sens que dans cet espace d'une interpellation réciproque des sujets. La voix humaine – ou animale – serait par conséquent le son le plus précieux, une valeur en soi, au-delà ou en-deçà du langage et des signes. Cette voix seule à l'intérieur de l'espace éthique qu'elle constitue, donnerait la valeur aux signes et elle seule constituerait un objet à déchiffrer, à interpréter, à comprendre.

C'est dans une telle perspective d'un acte de parole intersubjectif où l'entente n'est envisageable qu'en tant qu'écoute, concorde, compréhension ou encore entendement, c'est au sein de cette fructueuse polysémie logico-éthique que Michel Deguy interroge l'acte de signification qui est un « *s'entendre-dire humain*¹³⁹⁰ ». Le sens, c'est ce qui se joue lors du passage de la bouche à l'oreille (comme l'indique le titre de recueil de Deguy, tel un art poétique : *Oui-Dire*), plutôt que du concept à l'objet.

¹³⁹⁰ DEGUY, Michel : *La raison poétique*, op. cit., p. 46.

Conclusion

Le déplacement de l'objet de notre réflexion est considérable. Mais mesurer, au terme de ce travail, la distance parcourue ne nous paraît sensé que dans la perspective où elle devient indicatrice, évaluatrice de la distance à parcourir. Son orientation s'esquisse à l'horizon de la réflexion achevée. Nous avons eu recours, dès le début de notre travail, à la notion de *décision sémiotique* qui nous a permis non seulement ce considérable déplacement de l'objet de la réflexion mais aussi le dépassement du cadre délimité par l'œuvre des poètes étudiés. Motivée par une méfiance vis-à-vis des déterminations imprécises, incomplètes ou insuffisantes, on pourrait dire que nous avons subi ce déplacement par l'inconsistance et l'incohérence de la notion de signification dans son acception abstraite. C'est précisément cette inconsistance et cette incohérence que nous avons visées à travers l'opposition entre le langage ordinaire et figuré ainsi qu'au sein de leur distance vis-à-vis de l'indicible. La notion de décision sémiotique nous a conduit jusqu'au déplacement de l'acte d'abstraction vers l'acte de sensation qui enracine la pensée au sein de la perception, la signification au sein de l'intérêt et l'homme au sein du corps. Ayant abouti à la pensée du corps, la notion de décision sémiotique que nous avons placée au centre de notre réflexion n'a pu enfin s'identifier qu'avec le principe dynamique du vivant.

Nous avons insinué, à partir de ce déplacement, que la capacité d'abstraction n'advient qu'en tant que capacité de sensation. La constitution d'un système sémantique n'a pu être élucidée qu'à partir de la pensée somatique, en tant qu'une sémantique affective. La pertinence de la notion de parole a été, enfin, retrouvée dans son indivision avec la voix. Le référent n'a été délimité qu'à partir du référent collectif (la convention), lui-même désigné comme traitement de l'affect. L'objet de l'échange et du partage intersubjectif n'a pu être désigné que dans la mesure où il creuse la profondeur de l'espace intime et de l'identité du sujet. La référence a donc été définitivement assignée au désir – à la *préférence* qui prenait une place de plus en plus ample dans notre travail. Les phénomènes de pensée, d'objectivité et de vérité ont conservé leur pertinence uniquement dans la mesure où ils renvoient à l'opinion commune et où ils constituent les traces du phénomène de figement intersubjectif de la signification. Le dialogue entre l'intime et le commun, constitutif de la signification, redessine enfin les rôles de la sémantique et de la rhétorique. La première désigne l'ensemble des

valeurs figées tandis que la deuxième renvoie au processus de négociation des valeurs au sein de l'espace social.

Nous définissons le langage, suite aux conclusions partielles qui précèdent, comme l'articulation de l'affectif à l'éthique, de l'individuel – ne pouvant être autre qu'affectif – au commun – perçu, lui-même, comme rationnel. C'est à partir de cette délimitation de la nature du langage que nous comprenons le sens et le rôle de la poésie chez Michel Deguy comme le lieu où croît le commun, c'est-à-dire l'*habitable* – avec la charge éthique qu'il implique¹³⁹¹. Contrairement à d'autres poètes contemporains – tels Yves Bonnefoy, André Du Bouchet ou Jacques Dupin qui « *de manières différentes mettent en accusation ce qu'il y a d'abstrait et de général dans la langue, et tentent de parvenir à une véritable présence des mots*¹³⁹² », comme l'indique la brève analyse de Marie-Claire Bancquart – Deguy enseigne la nécessité et le devoir de l'incessant renouvellement, de l'actualisation et de l'acrosissement du conceptuel et du rationnel, dont le lieu privilégié est la poésie. Mais ce n'est que dans la mesure où ils articulent les « *deux humanités*¹³⁹³ », l'individuel et le commun, qu'ils accueillent le geste éthique, l'humain par excellence, dans la perspective d'une « *parole singulière* » chez Laurent Jenny où, précisément, le *figural* « *n'enlève[nt] rien à l'irréductibilité de l'événement*¹³⁹⁴ ». Il met en jeu l'existence de tous car « *aucun sujet n'y a encore lieu*¹³⁹⁵ ». Il s'agirait, dans le contexte de la méta-éthique que nous avons également abordée, d'un conceptuel « *sensible à l'expérience humaine*¹³⁹⁶ », d'une véritable « *sensibilité propre du concept* » qui serait aussi une « *sensibilité au langage [...] et aux différences qu'il dessine* » comme le formule Sandra Laugier dans l'étude « Concepts moraux, connaissance morale ».

Conformément aux dépendances réciproques entre le fait et la valeur au sujet desquelles Sandra Laugier parle de la possibilité d'une « *connaissance morale*¹³⁹⁷ » et d'une éthique devenant « *aventure conceptuelle*¹³⁹⁸ » s'installe, tout au long de l'œuvre de Deguy,

¹³⁹¹ Dans sa présentation à l'écriture de Michel Deguy dans *La poésie. Textes critiques XVIe-XXe siècle*, Jean-Marie Gleize parle d'un « "engagement" politique-éthique » de Deguy car « *la poésie n'est pas séparée ni séparable, hors de la cité, mais liée à l'événement du social (du dialogue), impliquée et active [...]* » (GLEIZE, Jean-Marie : *La poésie. Textes critiques XVIe-XXe siècle*. Paris, Larousse, 1995, p. 639).

¹³⁹² BANCQUART, Marie-Claire : *La poésie en France du surréalisme à nos jours*. Paris, Éd. Ellipses, 1996, p. 86.

¹³⁹³ DEGUY, Michel : *Réouverture après travaux, op. cit.*, p. 217.

¹³⁹⁴ JENNY, Laurent : *La parole singulière*. Paris, Belin, 1990, p. 14. Le *figural* est lui-même défini par l'intersection entre le particulier et le général, l'individuel et le commun, étant un « *processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité* » (*ibid.*).

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁹⁶ LAUGIER, Sandra : « Concepts moraux, connaissance morale » in LAUGIER, Sandra (dir.) : *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris, PUF, 2006, p. 187.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁹⁸ *Ibid.*

l'ombre, la menace d'une fin du (ou dans le) monde¹³⁹⁹ – d'une apocalypse de nature à la fois rationnelle, conceptuelle, linguistique, morale, écologique, humaine¹⁴⁰⁰. Cette même apocalypse aura été celle de Victor Hugo qui affiche clairement « *le personnel impersonnel, l'impersonnel transpersonnel*¹⁴⁰¹ » de la parole poétique, située au sein d'un mouvement dialogique entre la poésie et le peuple, entre le pathétique et l'éthique. Hugo n'énonce-t-il pas dès la Préface aux *Feuilles d'automne* que la parole et la poésie est l'affaire de tous ceux qui souffrent? De la menace de l'apocalypse morale à l'appel au progrès, la poésie et la parole s'imposent comme un devoir malgré l'apparent idéalisme de Hugo tant dénoncé. Désigné par Myriam Roman, dans l'étude « "*Ce cri que nous jetons souvent*" : le Progrès selon Hugo »¹⁴⁰², comme une véritable « *fracture* » du progrès, une « *audace* » et articulée par Claude Millet comme un « *coup de force de l'espérance* », cet idéalisme n'est pas sans rappeler, nous semble-t-il, la paradoxale « *énergie du désespoir* » et la nécessaire « *poétique continuée par tous les moyens*¹⁴⁰³ » de Michel Deguy.

Enfin, si la souffrance est un indice effectif de l'approche de l'apocalypse – d'une catastrophe conceptuelle, morale et humaine –, le lien qui fonde le linguistique sur l'éthique et l'éthique sur le pathétique, peut connaître un degré plus complexe et, d'un point de vue humaniste, plus grave et « plus intenable ». Passer de l'amour-propre ou de l'égoïsme à la méchanceté et de l'indifférence à la mauvaise intention, c'est ouvrir l'accès vers un anti-monde de l'annihilation, de l'anéantissement de l'autre que nous avons par brèches laissé entrevoir dans ce travail. Si nous n'avons pas pu, dans le cadre d'une analyse sémiotique et stylistique, assez insister sur les phénomènes de pitié, de compassion, d'empathie ou de jouissance sexuelle substantielles au mondain – à un mondain actuel ou potentiel – elles se tiennent néanmoins à l'horizon de nos propres paroles. L'unique condition et l'unique fin de la pensée, indépendamment du contexte, du lieu ou de l'époque, elles déterminent, nous semble-t-il, l'unique possibilité d'accéder au bonheur – à l'idéal au-delà duquel s'étend l'impensable.

¹³⁹⁹ Nous renvoyons notamment au titre de l'ouvrage de Deguy *La fin dans le monde* (Paris, Hermann, 2009).

¹⁴⁰⁰ Il s'agit surtout d'un des derniers ouvrages de Michel Deguy, *Écologiques* (Paris, Hermann, 2012) ainsi que du concept de *géocide* que le poète met en place à partir d'une réflexion sur la mondialisation.

¹⁴⁰¹ GLEIZE, Jean-Marie : *La poésie. Textes critiques XVI^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 282.

¹⁴⁰² ROMAN, Myriam : « "*Ce cri que nous jetons souvent*" : le Progrès selon Hugo » in *L'idée de progrès. Romantisme*, 2000-2, n. 108. Paris, SEDES, 2000, p. 75.

¹⁴⁰³ Nous renvoyons au titre de l'ouvrage de Michel Deguy *L'Énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens, op. cit.*

Index des noms propres

Amossy, 17
 Anscombe, 17
 Aristote, 31, 128, 132, 331, 332, 340, 344,
 346, 349, 399, 406, 407, 430
 Bakhtine, 179, 180, 182, 427
 Barthes, 122, 123, 125, 249, 408
 Benveniste, 12, 31, 46, 68, 176, 183
 Bertrand, 10, 19, 40, 55, 56, 185, 345, 430
 Blanchot, 119, 120
 Collot, 48, 49, 158, 302, 303
 Combe, 99, 400
 Coquet, 13, 30, 31, 32, 44, 291
 Derrida, 12
 Ducrot, 17, 381
 Dufrenne, 408
 Eco, 177, 178, 245, 279, 300
 Fonagy, 398, 399
 Fontanier, 130, 131, 133, 136, 142, 164,
 165, 426
 Fontanille, 13, 41, 45, 46, 170, 176, 177,
 287, 289, 290, 291, 292, 295, 297, 299,
 329, 330, 336, 337, 340, 345, 354, 393,
 424
 Frege, 10, 156, 430
 Gardes-Tamine, 41, 91, 141, 147, 403
 Genette, 99, 131, 132, 146, 226
 Greimas, 12, 20, 21, 29, 34, 39, 42, 46,
 100, 137, 138, 148, 170, 287, 297, 299,
 313, 335, 336, 337, 342, 347, 423, 424
 Groupe Mu, 33, 34, 35, 36, 122, 126, 226,
 231
 Hamon, 99, 100, 269
 Heidegger, 79, 101, 113, 115, 397, 428
 Henry, 350, 391, 393, 394, 395
 Hjelmslev, 15, 18, 134, 175, 178, 351, 420
 Hölderlin, 79, 115
 Husserl, 11
 Kant, 120, 121, 177, 328, 331, 337, 357,
 421
 Kerbrat-Orecchioni, 318, 319, 408
 Kibédi-Varga, 327
 Kleiber, 21, 315
 Klinkenberg, 126, 181, 216
 Kristeva, 127
 Landowski, 293, 329, 338
 Le Breton, 363, 387, 388, 390, 392, 393,
 394, 396, 397
 Lévinas, 394, 395
 Mejri, 317
 Merleau-Ponty, 11, 44, 56, 92, 158
 Molinié, 2, 18, 19, 21, 43, 128, 129, 130,
 139, 140, 141, 142, 143, 165, 178, 226,
 228, 229, 231, 282, 287, 294, 298, 307,
 308, 309, 328, 329, 330, 331, 334, 351,
 352, 356, 359, 360, 361, 366, 384
 Nietzsche, 392
 Perelman, 16, 126
 Rastier, 11, 13, 16, 18, 38, 136, 144, 318,
 423
 Ricœur, 81, 135, 145, 345, 357
 Riffaterre, 54, 56, 59, 63, 67, 374, 375
 Rinn, 246, 247, 248, 249
 Russel, 10, 156, 430
 Sarfati, 17
 Saussure, 12, 13, 29, 46, 121, 122, 178,
 398, 405, 421
 Schopenhauer, 395
 Spitzer, 124, 125, 427
 Todorov, 119, 121, 126, 162, 180, 379
 Wittgenstein, 11, 170, 428
 Zilberberg, 13, 41, 45, 289, 290, 291, 295,
 296, 297, 336, 337, 343, 344, 345, 346,
 347, 364, 366

Bibliographie

Bibliographie des auteurs

Victor Hugo, bibliographie primaire

Les Contemplations, Paris, Gallimard, 2004 (première éd. 1856).

Victor Hugo, bibliographie secondaire

ALBOUY, Pierre: *Mythographies*. Paris, José Corti, 1976.

Analyses et réflexions sur Les Contemplations de Victor Hugo, Livres IV et V. La vie et la mort. Paris, Ellipse Marketing, 1982.

BÉNÉZET, Mathieu ; CHAMBAZ, Bernard ; FOREST, Philippe et MICHON, Pierre : *Victor Hugo vivant*. Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002.

BÉNICHOU, Paul : *Romantisme français II, Les mages romantiques*. Paris, Gallimard, 1988.

BLONDEL, Madeleine et GEORGEL, Pierre (dir.) : *Victor Hugo et les images*, Colloque de Dijon. Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989.

CHARLES-WURTZ, Ludmila : *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris, Éditions Champion, 1998.

- *Les Contemplations de Victor Hugo*. Paris, Gallimard, 2001.

CLISSON, Agnès : « L'imaginaire du gouffre dans *Les Contemplations* de Victor Hugo », « Recherches sur l'imaginaire », Cahier XIX, Angers, Presses de l'Université, 1989.

DU BOUCHET, André : *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, suivi de *L'infini et l'inachevé*. Paris, Seghers, 2001.

ELLISON, David et HEYNDELS, Ralph (dir.) : *Les modernités de Victor Hugo*. Schena Editore / Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2004.

ÉMERY, Léon : *Vision et pensée chez Victor Hugo*. Lyon, "Les Cahiers libres", s.d.

GAUDON, Jean : *Le temps de la contemplation*. Paris, Honoré Champion, 2003.

GÉLY, Claude : *La contemplation et le rêve. Victor Hugo, le poète de l'intimité*. Paris, A. G. Nizet, 1993.

GLAUSER, Alfred : *La poétique de Victor Hugo*. Paris, Nizet, 1991.

- GODO, Emmanuel : *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*. Paris, Éditions de Cerf, 2001.
- JENNY, Laurent : « Tombeau » in DÄLLENBACH, Lucien et JENNY, Laurent : *Hugo dans les marges*. Genève, Éditions Zoé, 1985.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc : *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978.
- LEJEUNE, Philippe : *L'ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*. Archives hugoliennes, n. 7. Paris, Éditions Lettres Modernes, 1968.
- MAUREL, Jean : *Vocabulaire de Victor Hugo*. Paris, Ellipses, 2006.
- MESCHONNIC, Henri : *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- MESCHONNIC, Henri et ÔNO, Manako : *Victor Hugo et la Bible*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.
- MILLET, Claude : « *Commençons donc par l'immense pitié (Victor Hugo)* » in *La question morale au XIX^e siècle. Romantisme*, 2008/4, n. 142. Paris, Armand Colin, 2008.
- MILNER, Max et PICHOSIS, Claude : *De Chateaubriand à Baudelaire*. Paris, Flammarion, 1996.
- NAUGRETTE, Florence et ROSA, Guy : *Victor Hugo et la langue*. Colloque de Cerisy, Août 2002. Éditions Bréal, 2005.
- L'œil de Victor Hugo*, Actes du Colloque, 19-21 septembre 2002, Musée d'Orsay, Université Paris 7. Éditions des Cendres, Musée d'Orsay, 2004.
- Recherches et travaux* (revue) : « Hugo et la chimère », n. 62. Université de Grenoble, 2003.
- ROMAN, Myriam : « "Ce cri que nous jetons souvent" : le Progrès selon Hugo » in *L'idée de progrès. Romantisme*, 2000-2, n. 108. Paris, SEDES, 2000, pp. 75-90.
- SAURAT, Denis : *La religion de Victor Hugo*. Librairie Hachette, 1929.
- SEEBACHER, Jacques : *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*. Paris, PUF, 1993.
- SEEBACHER, Jacques et UBERSFELD, Anne (dir.) : *Hugo le fabuleux*. Actes de colloque Cerisy-la-Salle. Paris, Éditions Seghers, 1985.
- TACONET, Noël : *Les Contemplations de Victor Hugo: Livres IV et V. Thème : la vie et la mort*. Paris, Belin, 1982.
- VERHAEREN, Émile : *Hugo et le romantisme*. Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.
- ZUMTHOR, Paul : *Victor Hugo, poète de Satan*. Genève, Slatkine Reprints, 1973.

Michel Deguy, bibliographie primaire¹⁴⁰⁴

Actes. Paris, Gallimard, 1966.

Où dire. Paris, Gallimard, 1966.

« *Vers une théorie de la figure généralisée* » in *Revue Critique*, n. 269. Paris, Minuit, 1969.

Tombeau de Du Bellay. Paris, Gallimard, 1973.

Jumelages, suivi de Made in USA. Paris, Seuil, 1978.

Gisants. Paris, Gallimard, 1985.

Choses de la poésie et affaire culturelle. Paris, Hachette, 1986.

Brevets. Seyssel, Champ Vallon, 1986.

La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique. Paris, Seuil, 1987.

« Le grand dire », in *Du sublime*. Paris, Belin, 2009 (première éd. 1988).

À ce qui n'en finit pas : thrène. Paris, Seuil, 1995.

Énergie du désespoir. Paris, PUF, 1998.

Gisants. Poèmes III 1980-1995. Paris, Poésie/Gallimard, 1999.

La raison poétique. Paris, éd. Galilée, 2000.

Donnant, donnant. Poèmes 1960-1980. Paris, Poésie/Gallimard, 2006.

Le sens de la visite. Paris, Éditions Stock, 2006.

Réouverture après travaux. Paris, Galilée, 2007.

N'était le cœur. Paris, Galilée, 2011.

Michel Deguy, bibliographie secondaire

BISHOP, Michael : *Michel Deguy*. Amsterdam, Rodopi, 1988.

CARDONNE, Elisabeth : *Véracités. Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*. Paris, Belin, 2009.

CHARNET, Yves (dir.) : *Le poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*. Paris, Table ronde, Belin, 1996.

EL GHARBI, Jalel : *Le poète que cherche à lire : essai sur l'œuvre de Michel Deguy*. Paris, Maisonneuve et Larose ; Nice, Sud Éditions, 2002.

Littérature, n. 114, « Michel Deguy ». Paris, Larousse, 1999.

LORAU, Max : *Michel Deguy : La poursuite de la poésie toute entière*. Paris, Gallimard, 1980.

¹⁴⁰⁴ Indiquée dans l'ordre chronologique.

Michel Deguy, l'allégresse pensive. Recueilli par Martin Rueff. Paris, Belin, 2007.

MOUSSARON, Jean-Pierre : *La poésie comme l'avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy*. Grenoble, Le Griffon d'Argile, 1992.

QUIGNARD, Pascal : *Michel Deguy*. Paris, Seghers, 1975.

Sud (revue) n. 78-79. Textes réunis par Daniel Leuwers. Marseille, Sud Éditions, 1988.

VOLAT, Hélène et HARVEY, Robert : *Les Écrits de Michel Deguy : bibliographie des œuvres et de la critique, 1960-2000*. Paris, Éd. de l'IMEC, 2002.

Bibliographie générale

Linguistique, sémiotique, sciences du langage

- ABLALI, Driss : *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- ABLALI, Driss et DUCARD, Dominique (dir.) : *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Paris, Honoré Champion, 2009.
- AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin, 2011 (première éd. 1997).
- ANSCOMBRE, Jean-Claude et MEJRI, Salah : *Le figement linguistique : la parole entravée*. Paris, Honoré Champion, 2011.
- BADIR, Sémir : *Hjelmslev*. Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- BADIR, Sémir et KLINKENBERG, Jean-Marie : *Figures de la figure*. Limoges, PULIM, 2008.
- BADIR, Sémir et PARRET, Herman : *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*. Limoges, Pulim, 2001.
- BALLAGRIBA, Michel : *Sémantique et rhétorique*. Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1998.
- BARTHES, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.
- *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982.
 - *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil, 1985.
- BAYLON, Christian et MIGNOT, Xavier : *Initiation à la sémantique du langage*. Tours, Nathan, 2000.
- BENVENISTE, Émile : *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.
- BERTRAND, Denis : *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Éditions Nathan, 2000.
- BEYAERT-GESLIN, Anne : *La figure, le fond, le gouffre (En hommage au Groupe μ)*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2008, « Le Groupe μ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle ». Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3265>.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique : *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 2002.

- CHISS, Jean-Louis et DESSONS, Gérard (dir.) : *Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure*. Langages 159, sept. 2005. Paris, Larousse, 2005.
- COLAS-BLAISE, Marion: *Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures*. In Nouveaux Actes Sémiotiques [**en ligne**]. NAS, 2012, N° 115. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4158> (consulté le 18/07/2012).
- COLLETTA, Jean-Marc et TCHERKASSOF, Anna : *Les émotions. Cognition, langage et développement*. Bruxelles, Mardaga, 2003.
- COQUET, Jean-Claude : *La quête du sens*. Paris, PUF, 1997.
- *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- COURTÈS, Joseph : *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991.
- *La sémiotique du langage*. Armand Colin, 2005.
- COURTÈS, Joseph et GREIMAS, Algirdas Julien : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- DUBOIS, Danièle (dir.) : *Le Sentir et le Dire. Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- DUCROT, Oswald : *Le dire et le dit*. Paris, Minuit, 1984.
- ECO, Umberto : *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. Paris, Mercure de France, 1984.
- *Le signe : l'histoire et l'analyse d'un concept*. Paris, Librairie Générale Française, 1992.
 - *La production des signes*. Paris, Librairie Générale Française, 1992.
 - *Kant et l'ornithorynque*. Paris, Grasset, 1999.
 - *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, PUF, 2001.
- FALL, Khadiyatoulah et SIMEONI, Daniel : « Catégorisation épistémique, catégorisation praxéologique ». Nouveaux Actes Sémiotiques, n. 64. Limoges, PULIM, 1999.
- FARAGO, France : *Le langage*. Paris, Armand Colin, 1999.
- FERNANDEZ, Jocelyne M. M. : *Les particules énonciatives dans la construction du discours*. Paris, PUF, 1994.
- FLAUX, Nelly, GLATIGNY, Michel et SAMAIN, Didier (dir.) : *Les noms abstraits, histoire et théories*. Dunkerque, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- FONAGY, Ivan : *La vive voix : essais de psycho-phonétique*. Paris, Payot, 1983.

FONTANILLE, Jacques : (dir.) *Le devenir*. Actes du colloque « Linguistique et Sémiotique III », L'université de Limoges les 2-3-4 décembre 1993. Limoges, Pulim, 1995.

- *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris, PUF, 1999.
- *Sémiotique du discours*. Limoges, Pulim, 2003 (première éd. 1999).
- *Soma et séma. Figures du corps*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- *Pratiques sémiotiques*. Paris, PUF, 2008.

FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude : *Tension et signification*. Sprimont, Mardaga, 1998.

- *Valence Valeur*. Nouveaux Actes Sémiotiques n. 46-47, Limoges, Pulim, 1996.

GARDES-TAMINE, Joëlle : *La grammaire I. Phonologie, morphologie, lexicologie*. Paris, Armand Colin, 1990.

GOOSSENS, Vannina : « Les noms de sentiment », *Lidil*, n. 32. [En ligne], mis en ligne le 05 octobre 2007. URL : <http://lidil.revues.org/index102.html>. Consulté le 21 juin 2012 - <http://lidil.revues.org/index102.html>.

GREIMAS, Algirdas Julien : *De l'imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

- *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970.
- *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1971.
- *Sémantique structurale*. Paris, Librairie Larousse, 1966.
- *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien et FONTANILLE, Jacques : *Sémiotique des passions*. Paris, Seuil, 1991.

GRINSHPUN, Yana : *Ô : Entre langue(s), discours et graphie*. Paris, Éditions Ophrys, 2008.

GROUPE MU : *Rhétorique générale*. Paris, Seuil, 1982.

- *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil, 1992.

HÉBERT, Louis : *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges, PULIM, 2007.

- *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007.

HÉNAULT, Anne : *Les enjeux de la sémiotique*. Paris, PUF, 1993 (première éd. 1979).

- *Histoire de la sémiotique*. Paris, PUF, 1992.
- *Le pouvoir comme passion*. Paris, PUF, 1994.
- (dir.) *Questions de sémiotique*. Paris, PUF, 2002.

HJELMSLEV, Louis : *Prolégomènes à une théorie du langage*. Trad. fr. de Anne-Marie Léonard, Paris, Minuit, 1971.

- *Essais linguistiques*. Paris, Minuit, 1971.
 - *Nouveaux essais*. Présenté par François Rastier. Paris, PUF, 1985.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine : *La connotation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1980 (première éd. 1997).
- KLEIBER, Georges : *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres. Recherches linguistiques*, Paris, Klincksieck, 1981.
- KLINKENBERG, Jean-Marie : *Le sens rhétorique. Essai de sémantique littéraire*. Bruxelles, Éditions les Éperonniers, 1990.
- *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles, De Boeck Université, 1996.
- KRISTEVA, Julia : *Sémeiotike : recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1978.
- LANDOWSKI, Éric (dir.) : *Lire Greimas*. Limoges, Pulim, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, 1997.
- *Les passions sans nom*. Paris, PUF, 2004.
 - *Régimes de sens et styles de vie*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. NAS, 2012, N° 115. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4167> (consulté le 18/07/2012).
- Langue française: Grammaire des sentiments*, n. 105, Paris, Larousse, 1995.
- LEHMANN, Alise et MARTIN-BERTHET, Françoise : *Introduction à la lexicologie*. Paris, Armand Colin, 2008.
- MARSCIANI, Francesco : « Les parcours passionnels de l'indifférence », *Actes sémiotiques*, Documents, VI, n° 53, Paris, EHESS-CNRS, 1984.
- MATHIEU, Yvette Yannick : *Les verbes de sentiment : de l'analyse linguistique au traitement automatique*. Paris, CNRS Éditions, 2000.
- MEJRI, Salah (dir.) : *Le figement lexical*, *Cahiers de lexicologie*, 2003-1, n. 82. Paris, Champion, 2003.
- MILNER, Jean-Claude : *Ordres et raisons de langue*. Paris, Seuil, 1982.
- MOLINIÉ, Georges : *La sémiostylistique : l'effet de l'art*. Paris, PUF, 1998.
- *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle*. Paris, Honoré Champion, 2005.
 - *De la pornographie*. Paris, Éditions Mix, 2006.
 - « Éthique et signification », in KURST-WÖSTE, Lia ; RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours*. Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.

- « Les choses sont pathétiques » in RINN, Michael (dir.) : *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
 - *De la beauté*. Paris, Hermann, 2012.
- MORTUREUX, Marie-Françoise : *La lexicologie entre langue et discours*. Paris, Armand Colin, 2008.
- Nouveaux Actes Sémiotiques* (revue), n. 64. Limoges, PULIM, 1999.
- NOVAKOVA, Iva et TUTIN, Agnès : *Le lexique des émotions*. Grenoble, ELLUG, 2009.
- NYCKEES, Vincent : *La sémantique*. Paris, Belin, 1998.
- OUELLET, Pierre : *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Sillery (Québec), Éd. du Septentrion ; Limoges, PULIM, 2000.
- PARRET, Herman : *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles, Mardaga, 1986.
- *La voix et son temps*. Bruxelles, De Boeck Université, 2002.
- PARRET, Herman et RUPRECHT, Hans-George : *Exigences et perspectives de la sémiotique, recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam, J. Benjamins, 1985.
- POTTIER, Bernard : *Sémantique générale*. Paris, PUF, 2011 (première éd. 1992).
- Protée* (revue) : *Sémiotique de l'affect*, vol. 21, n°2, 1993. Québec, Département des sciences humaines, Université de Québec, 1993.
- RASTIER, François : *Sémantique interprétative*. Paris, PUF, 1996 (première éd. 1987).
- *Arts et sciences du texte*. Paris, PUF, 2001.
- RIFFATERRE, Michael : *Essais de stylistique structurale*. Trad. fr. de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.
- RINN, Michael : *Les récits du génocide, sémiotique de l'indicible*. Lausanne / Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.
- ROSSI, Mario, DI CRISTO, Albert, HIRST, Daniel, MARTIN, Philippe et NISHINUMA, Yukiro : *L'intonation de l'acoustique à la sémantique*. Paris, Klincksieck, 1981.
- SARFATI, Georges-Elia : « Présentation » in *Discours et sens commun, Langages* n. 170, juin 2008. Paris, Larousse, 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand : *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1972.
- Semiotica* (Revue) vol. 163, n. 1/4 « Les émotions : figures et configurations dynamiques », sous la dir. de Jacques Fontanille. Berlin, Mouton de Gruyter, 2007.
- TESNIÈRE, Lucien : « Sur la classification des interjections ». Extrait des *Mélanges P. M. Haškovec*. Brno, Globus, 1936.

ZILBERBERG, Claude : *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam, J. Benjamins, 1981.

- *Raison et poétique du sens*. Paris, PUF, 1988.
- *Modalités et pensée modale*. Nouveaux Actes Sémiotiques n.3, Limoges, « Trames » Université de Limoges, 1989.
- *Éléments de grammaire tensive*. Limoges, Pulim, 2006.
- *Des formes de vie aux valeurs*. Paris, PUF, 2011.

Rhétorique, stylistique, poétique, littérature

AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris, Librairie Générale Française, 1996.

BACRY, Patrick : *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris, Belin, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl : *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970.

BANCQUART, Marie-Claire : *La poésie en France du surréalisme à nos jours*. Paris, Éd. Ellipses, 1996.

BAUDELAIRE, Charles : *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1996.

BLANCHOT, Maurice : « L'Athénæum » in *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

BORDAS, Éric : *Les chemins de la métaphore*. Paris, PUF, 2003.

BOTET, Serge : *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

BOUGAULT, Laurence : *Poésie et réalité*. Paris, L'Harmattan, 2005.

CASTIN, Nicolas : *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris, PUF, 1998.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain : *Dictionnaire des symboles*. Paris, R. Laffont, coll. Bouquins, 1994.

COHEN, Jean : *La structure du langage poétique*. Paris, Flammarion, 1969.

- *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité*. Paris, Flammarion, 1979.

COLLOT, Michel : *La poésie moderne ou la structure de l'horizon*. Paris, PUF, 1989.

- *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

COMBE, Dominique : *Les genres littéraires*. Paris, Hachette, 1992.

- *Poésie et récit. Une nouvelle rhétorique des genres*. Paris, José Corti, 1989.

CORNILLIAT, François et LOCKWOOD, Richard : *Èthos et pathos. La statut du sujet rhétorique*. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997). Paris, Honoré Champion, 2000.

- CRESSOT, Marcel : *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*. Paris, PUF, 1988.
- ELSON, Christopher : *Aspects éthiques de l'œuvre de Michel Deguy*. Thèse : Littérature française, Paris 4, 1995.
- ERGAL, Yves-Michel et FINCK, Michèle : *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- FEUILLET, Michel : *Lexique des symboles chrétiens*. Paris, PUF, 2007.
- FONTANIER, Pierre : *Figures de discours*. Paris, Flammarion, 1977.
- FOURCAUT, Laurent : *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*. Paris, Nathan, 1997.
- FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style*. Paris, Nathan Université, 1995.
- FUMAROLI, Marc : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne: 1450-1950*. Paris, PUF, 1999.
- GARDES-TAMINE, Joëlle : *La rhétorique*. Paris, Armand Colin, 1996.
- *Au cœur du langage : la métaphore*. Paris, Éditions Champion, 2011.
 - *Pour une nouvelle théorie des figures*. Paris, PUF, 2011.
- GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude : *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris, Armand Colin, 2011.
- GENETTE, Gérard : *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
- *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
 - « Introduction. Rhétorique des figures », in Fontanier, Pierre : *Figures de discours*. Paris, Flammarion, 1977, pp. 5-17.
- GLEIZE, Jean-Marie : *Poésie et figuration*. Paris, Seuil, 1983.
- *La poésie. Textes critiques XVI^e-XX^e siècle*. Paris, Larousse, 1995.
- HAMON, Philippe : *Du descriptif*. Paris, Hachette, 1993.
- JACCOTTET, Philippe : *À la lumière d'hiver*. Paris, Gallimard, 1994 (première éd. 1977).
- JENNY, Laurent : *La parole singulière*. Paris, Belin, 1990.
- KIBÉDI-VARGA, Aron : *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*. Paris, Didier, 1970.
- KURTS-WÖSTE, Lia, RIOUX-WATINE, Marie-Albane et VALLESPIR, Mathilde : *Éthique et significations. La fidélité en art et en discours*. Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc : *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978.

- LAKOFF, George et JOHNSON, Mark Leonard : *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. fr. de Michel de Fornel et de Jean-Jacques Lecercle. Paris, Minuit, 1985.
- LE BRUN, Annie : *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Paris, Gallimard, 2010.
- Lettres romanes* (revue) Tome 53, Université Catholique de Louvain, 1999.
- LE GUERN, Michel : *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1972.
- LEUWERS, Daniel : *La place du poème. Essais et chroniques sur la poésie contemporaine*. Paris / Bucarest / Jerusalem, Éd. Samuel Tastet, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique : *Pragmatique du discours littéraire*. Paris, Dunod, 1997.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle : *La rhétorique des passions*. Paris, PUF, 2000.
- MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges : *Vocabulaire de la stylistique*. Paris, PUF, 1989.
- MEYER, Michel : *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*. Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- MOLINIÉ, Georges et CAHNÉ, Pierre (dir.) : *Qu'est-ce que le style?* Paris, PUF, 1994.
- MOLINO, Jean ; DOUAY-SOUBLIN, Françoise et GARDES-TAMINES, Joëlle : *La métaphore*. Revue *Langages* n.54, Paris, Didier Larousse, 1979.
- MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, PUF, 1961.
- MURA-BRUNEL, Aline et COGARD, Karl (dir.) : *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris, L'Harmattan, 2002.
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie : *Traité de l'argumentation. Nouvelle rhétorique*. Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1970.
- PERNOT, Laurent (dir.) : *Actualité de la rhétorique*. Paris, Klincksieck, 2002.
- PINSON, Jean-Claude : *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- SPITZER, Leo : *Études de style*. Trad. fr. de Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris, Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean : « Leo Spitzer et la lecture stylistique » in SPITZER, Leo : *Études de style*. Trad. fr. de Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris, Gallimard, 1970, pp. 7-39.
- TODOROV, Tzvetan : *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977.
- *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981.

Philosophie, esthétique, sciences cognitives

ARISTOTE : *Rhétorique*. Paris, Librairie Générale Française, 1991.

- *Éthique à Nicomaque*. Trad. fr. de J. Tricot. Paris, Librairie J. Vrin, 1979.
- *De l'âme*. Trad. fr. de Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993.
- *Sur l'interprétation*. Trad. fr. de Catherine Dalimer. Paris, Flammarion, 2007.

ARON, Raymond : *Jouir entre ciel et terre. Les mystiques dans l'œuvre de J. Lacan*. Paris, L'Harmattan, 2003.

BRENOT, Philippe : *Les mots de la douleur*. Bordeaux, L'Esprit du Temps, 1990.

CANTO-SPERBER, Monique et OGIEN, Ruwen : *La philosophie morale*. Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 2004.

CARRIQUE, Pierre (dir.) : *Phénoménologie des sentiments corporels. Tome III : Joie jouissance ivresses*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2010.

CASTARÈDE, Marie-France : *La voix et ses sortilèges*. Paris, Les Belles Lettres, 1978.

CHARBONNEAU, Georges et GRANGER, Bernard : *Phénoménologie des sentiments corporels. Tome I : Douleur, souffrance, dépression*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2003.

CHAUVIRÉ, Christiane (dir.) : *Lire le Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein*. Paris, Vrin, 2009.

- *Ludwig Wittgenstein*, Paris, Seuil, 1989.
- *Voir le visible : La seconde philosophie de Wittgenstein*. PUF, 2003.

COMETTI, Jean-Pierre : *Qu'est-ce que le pragmatisme?* Paris, Gallimard, 2010.

Dictionnaire de la philosophie. Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 2006.

DANTZER, Robert : *Les émotions*. Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 2002 (première éd. 1988).

DUBOIS, Christian : *Heidegger : introduction à une lecture*. Paris, Seuil, 2000.

DUFRENNE, Mikel : *L'œil et l'oreille*. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991.

FONTENAY, Élisabeth : *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris, Fayard, 1998.

FREGE, Gottlob : *Écrits logiques et philosophiques*. Paris, Seuil, 1994 (1971).

- *Idéographie*. Paris, Vrin, 1999.

GAUCHOTTE, Pierre : *Le pragmatisme*. Paris, PUF, 1992.

GOODMAN, Nelson : *Quand y a-t-il art?* in LORIES, Danielle (dir.) : *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

HENRY, Michel : *Phénoménologie de la vie. Tome I : De la phénoménologie*. Paris, PUF, 2003.

- *Phénoménologie de la vie. Tome II : De la subjectivité*. Paris, PUF, 2003.

JACOB, André : *Introduction à la philosophie du langage*. Paris, Gallimard, 1976.

KOTOBI, Henri K. : *Qu'est-ce que la douleur? Tome I : La douleur dite "physique"*. Paris, L'Harmattan, 2009.

La douleur. Entre jouissance et désir : une éthique du mal. Revue Atelier d'écritures n. 4. Nantes, Département de psychologie, Université de Nantes, 1994.

LAUGIER, Sandra (dir.) : *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris, PUF, 2006.

LAURIER, Daniel : *Introduction à la philosophie du langage*. Liège, Mardaga, 1993.

LE BRETON, David : *L'anthropologie de la douleur*. Paris, Métailié, 1995.

- *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*. Paris, Métailié, 2011.

LECLERCQ, Bruno : *Introduction à la philosophie analytique. La logique comme méthode*. Bruxelles, De Boeck, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel : *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris, Librairie Générale Française, 2008 (première éd. 1971).

LEVY, Ophir : *Penser l'humain à l'aune de la douleur : philosophie, histoire, médecine, 1845-1945*. Paris, L'Harmattan, 2009.

ŁUKASIEWICZ, Jan : *Du principe de contradiction chez Aristote*. Trad. fr. de Dorota Sikora. Paris, Éditions de l'éclat, 2002.

MAISONNEUVE, Jean : *Les sentiments*. Paris, PUF, 1993 (première éd. 1948).

MERLEAU-PONTY, Maurice : *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964.

MONTADON-BINET, Christiane : « Sur le concept de seuil de tolérance à la douleur » in LAFAY, Arlette : *La douleur. Approches pluridisciplinaires*. Paris, L'Harmattan, 1992.

NEF, Frédéric : *Logique, langage et réalité*. Paris, Éditions Universitaires, 1991.

- *La force du vide : essai de métaphysique*. Paris, Seuil, 2011.

REY, Roselyne : *Histoire de la douleur*. Paris, La Découverte, 2000 (première éd. 1993).

RICHIR, Marc : *Essai sur l'intériorité*. Paris, Hatier, 1993.

RICŒUR, Paul : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, Seuil, 1969.

- *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève, Éditions Labor et Fides, 1986.

- *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1997.

RIVENC, François et Sandu, Gabriel : *Entre logique et langage*. Paris, Vrin, 1999.

ROMEYER DHERBEY, Gilbert : *Corps et âme. Sur le De Anima d'Aristote*. Paris, J. Vrin, 1996.

RUSSEL, Bertrand : *Écrits de logique philosophique*. Paris, PUF, 2002.

STEPANIANS, Markus : *Gottlob Frege : Une introduction*. Cahiers de logique et d'épistémologie, Volume 2, London, College Publications, 2007.

SZASZ, Thomas S. : *Plaisir et douleur : étude des sensations corporelles*. Trad. fr. de Claire Fischer et Monique Manin, Paris, Payot, 1986 (première éd. 1957).

TAPPOLET, Christine : *Émotions et valeurs*. Paris, PUF, 2000.

TIERCELIN, Claudine : *Hilary Putnam, l'héritage pragmatiste*. Paris, PUF, 2002.

VERNANT, Denis : *La philosophie mathématique de Bertrand Russel*. Paris, Vrin, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig : *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993.

Résumé

Contrairement à la conception traditionnelle de la figure poétique considérée soit comme simple ornement du discours soit comme écart par rapport à un niveau ordinaire et neutre du langage, la poésie de Victor Hugo et de Michel Deguy incite à penser le langage figuré et le langage ordinaire dans leur continuité, en les opposant à l'absence du langage. Ce travail tend à circonscrire le langage figuré à partir des représentations de l'indicible et de l'invisible dans *Les Contemplations* de Victor Hugo et dans l'œuvre poétique et théorique de Michel Deguy qui dévoilent la nature collective profonde du langage, de la perception et de la pensée. De là, les racines rhétoriques et herméneutiques du langage permettront de nourrir une réflexion sur le phénomène de partage comme articulation entre le subjectif et l'intersubjectif, entre l'intime et le commun et entre la sensation, l'affect et la forme. L'objet du partage intersubjectif se dessine dans la forme élémentaire de l'affect étendu de la douleur à la joie, du bon au mauvais et de la pitié à la jouissance. La réunion de la pensée du corps et de l'abstraction au sein d'une pensée de l'éthique constitue une proposition de relecture des deux poètes de la menace d'une apocalypse à la fois langagière, conceptuelle et morale.

Mots-clés : Victor Hugo ; Michel Deguy ; poésie ; éthique ; figure ; indicible ; corps ; signification

Ethical value of the poetic figure in Victor Hugo's and Michel Deguy's work

Résumé en anglais

Contrary to the dominant conception of the poetic figure as a simple discourse ornament or as a stylistic deviation from the ordinary and neutral language, Victor Hugo's and Michel Deguy's poetry leads to a continuity between ordinary and poetic language by jointly contrasting both of them to absence of language. This work tends to define poetic language on the basis of representations of the unspeakable and the invisible in Victor Hugo's *Les Contemplations* and in Michel Deguy's poetic and theoretical writings, revealing deep collective nature of the language, perception and reasoning. Rhetoric and hermeneutic roots of language then enable contemplation on the act of sharing that reflects a joint between subjective and intersubjective, intimate and common as well as between affect and form. The object of a sharing act is being drawn within the elementary form of the affect, laying between pain and joy, the good and the bad, and, finally, pity and sexual pleasure. The junction of the concept of body with the concept of abstraction as an ethical problem contributes to a new comprehension of these two poets of approaching linguistic, conceptual and moral apocalypse.

Key words: Victor Hugo; Michel Deguy; poetry; ethics; figure; unspeakable; body; sense

Discipline : Langue Française

École doctorale V « Concepts et Langages ». Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 28, rue Serpente, 75006 Paris.